

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**El posposmodernismo: la narrativa de David Foster Wallace**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Carlos Cerdeña de la Rosa**

**Directora**

**Esther Sánchez-Pardo**

**Madrid, 2018**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DOCTORADO EN ESTUDIOS LITERARIOS**



**EL POSMODERNISMO:  
LA NARRATIVA DE DAVID FOSTER WALLACE**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

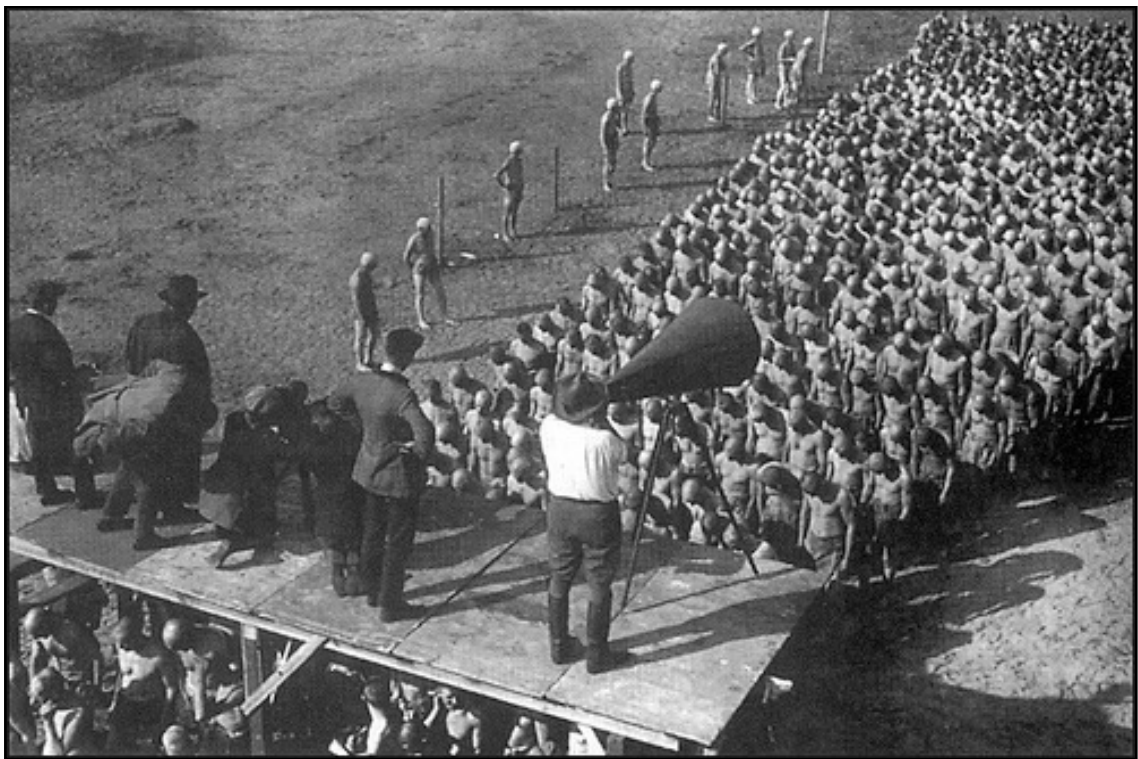
Carlos Cerdeña de la Rosa

**Bajo la dirección de la profesora**

Dra. Esther Sánchez-Pardo

**Madrid, 2017**





*Imagen de portada propuesta para la primera edición de Infinite Jest.*



A toda la gente que ha creído en mí y me ha apoyado a lo largo de este proceso.

A los cuatro pisos por los que ha pasado esta pantalla iluminada en la madrugada.

A los cuatro trabajos que me han permitido hacerlo.

A quienes están y quienes han decidido no estar.

A mis padres.

A Marta.

A Esther.

Por supuesto, a David Foster Wallace, sin quien nada de esto tendría sentido.

Si te has sentido aludido por alguna de las líneas anteriores, esta dedicatoria también va dirigida a ti.

Like most North Americans of his generation, Hal tends to know way less about why he feels certain ways about the objects and pursuits he's devoted to than he does about the objects and pursuits themselves. It's hard to say for sure whether this is even exceptionally bad, this tendency. (*Infinite Jest*, 54)

You know, why are *we*—and by “we” I mean people like you and me: mostly white, upper middle class or upper class, *obscenely* well educated, doing really interesting jobs, sitting in really expensive chairs, watching the *best*, you know, watching the most sophisticated electronic equipment money can buy—why do we feel empty and unhappy? (*Although Of Course You End Up Becoming Yourself*, 82)

## ÍNDICE

1. ABSTRACT .....	8
1.1. RESUMEN .....	12
1.2. INTRODUCCIÓN .....	15
1.3. SO THEN YO MAN, WHAT'S <i>YOUR</i> STORY: BIOGRAFÍA DEL AUTOR .....	18
1.4. EL PROBLEMA DE INCLUIR A DAVID FOSTER WALLACE DENTRO DEL POSMODERNISMO NORTEAMERICANO .....	22
2. MODERNISMO, POSMODERNISMO Y POSMODERNISMO .....	26
2.1. TIEMPOS MODERNOS: EL MODERNISMO LITERARIO .....	26
2.2. AND NOW FOR SOMETHING COMPLETELY DIFFERENT: POSMODERNISMO .....	37
2.3. POSMODERNISMO .....	59
2.3.1. THE QUESTION CONCERNING TECHNOLOGY: HEIDEGGER .....	80
2.3.2. LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO: <i>AMERICAN WAY OF DEATH</i> .....	100
3. INFINITE JEST .....	117
3.1. UN ESCRITOR DEL SIGLO XXI: EL ENTRETENIMIENTO Y SUS PELIGROS .....	123
3.1.1. THE TSUNAMI OF AVAILABLE FACT, CONTEXT AND PERSPECTIVE: HUXLEY MÁS QUE ORWELL .....	127
3.1.2. TOO MUCH FUN FOR ANYONE MORTAL TO HOPE TO ENDURE: LA ADICCIÓN .....	132
3.2. THE MODERN <i>MALaise</i> O LO QUE SIGNIFICA SER HUMANO: LA SOLEDAD .....	141
3.2.1. LA TRISTEZA, LA DEPRESIÓN Y EL SUICIDIO .....	147
3.2.2. EL ARTE COMO SALVACIÓN O RESPUESTA O CONSUELO .....	157
3.3. LA INTERTEXTUALIDAD EN LA OBRA: DOS CASOS .....	161
3.3.1. HAMLET, LA DEPRESIÓN Y EL SUICIDIO .....	161
3.3.2. EL ¿POSMODERNISMO? NORTEAMERICANO: DELILLO .....	165
4. THE PALE KING .....	176
4.1. TO BREATHE, SO TO SPEAK, WITHOUT AIR: EL ABURRIMIENTO .....	180
4.2. FEELING TOTALLY DESOLATE AND LOST: LA IMPOSIBILIDAD DE CONECTAR .....	194
5. NOT ANOTHER WORD: A MODO DE CONCLUSIÓN .....	208
6. BIBLIOGRAFÍA .....	227





## 1. ABSTRACT

### **Postpostmodernism: the narrative of David Foster Wallace**

The dissertation you are about to read revolves around two topics, which, of course, converge into just one, and it is my intention to prove that they are both intermingled to the bone: postpostmodernism and David Foster Wallace. On the one hand, postpostmodernism is our proposal as the successor to postmodernism, and the natural response which contemporary authors adopt to try to find answers to the prevailing late capitalism; on the other hand, we try to prove that the complete works of David Foster Wallace make him a champion, a key author to move in the current fog and look for a helpful answer to what it means to be alive in the 21st century. It's our initial goal to analyze in great depth the plots, concerns and themes that lie within the narrative of the North American author. The present thesis will try to prove that Wallace, throughout his entire career, was moved by the same topics and concerns, that the corpus of his writings can be understood as a whole, a long battle against the same foes, namely solipsism, loneliness, entertainment and boredom. His motives form an indivisible whole, a pattern of topics that appear since his very first published book until the last piece he was working on when he died, and we will try to assess how his answers shifted and matured thorough time. All in all, we will try to assess what it means, according to the author to be «a fucking human being».

We will focus on two of his novels, because his most mature *oeuvres* let us see with greater clarity his intentions: *Infinite Jest* and *The Pale King*, but we will support our affirmation through reading his other writings as well: his third novel (*The Broom of the System*), his short stories compilations (*Girl With Curious Hair*, *Brief Interviews with Hideous Men* and *Oblivion*), as well as his collections of essays (*Consider the Lobster*, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* and *Both Flesh and Not*). Also, with the intention of gaining profound knowledge of the author's impressions, points of view and goals for his texts, the reader will often find interviews quoted, mainly the one published in 2010 as a book and entitled *Although Of Course You End Up Becoming Yourself*.

We will start with a brief biographical sketch, as well as the problems of cataloguing Foster Wallace as a postmodern author, to then go into great detail on the topics of this thesis. The second chapter will try to establish our idea of postpostmodernism: we have analyzed in detail the concepts of both modernism and postmodernism in order to build our concept from solid grounds, and to have a clear, powerful idea of what it is our post-refers to. Our definition of postpostmodernism is based on literature and the works of the author, but we have also explored two of the main topics which conform the very social structure of the current century: mankind's relationship with technology and the empire of imagery, the *spectacularization* of the real. Given the philosophical pursuits of Wallace—he majored in English and philosophy, and his father was a Moral Philosophy professor at the University of Illinois—we've believed it convenient to tackle the issue with a deeply philosophical perspective, hence our involvement with authors such as Heidegger, Foucault, Deleuze, Agamben or Debord to establish our concepts.

The third chapter is focused on *Infinite Jest*. Originally published in 1996, it's now, more than 20 years later, acclaimed by critics and readers as one of the most important creations of the English language in the past few decades. Such creations conform a necessary intertextual relationship with its contemporaries and with canonical referents, and we've chosen one of each category, the ones we've considered to be the richest and most lengthy in references: Shakespeare's *Hamlet* and the works of Don DeLillo—who, likewise, has been often accused of postmodernism, maybe without enough evidence to support that claim—with whom Wallace shared topics, obsessions and correspondence. We will also explore other allusions more or less present in the novel: dystopian novels like *1984* or *Brave New World* and hallucinated novels like *Naked Lunch*.

The fourth segment of this work is targeted at a deeper understanding of *The Pale King*, the last and unfinished novel of Foster Wallace, published posthumously in 2011 and which depicts the very last fight against the demons that assaulted his entire adulthood, the very last attempt to come out on top against such a contemporary foe like the

reigning loneliness, isolation and alienation. To tackle such ambitious undertaking we have carefully read the works of such important thinkers as Adorno, Kierkegaard or Kant, because we have tried to establish throughout the present dissertation that postpostmodernism is inseparable from the Enlightenment project.

«The heir to Thomas Pynchon», claim the cover of many of David Foster Wallace's edition and, despite the buzz and the hype that surround the author, it is still hard to find specialized bibliography about him, which takes him and his ambitious goals as seriously as we have tried to establish here. It is true that we have found, in an international scale, a recent proliferation of papers about DFW: scholars who have had the opportunity to visit his library *in situ*, and extract ideas right out of the handwritten notes of the author commenting his readings, or monographs deepening in some of the ways opened by the author. We have been unable to find any work similar to this one, which raises the issue of postpostmodernism and tries to see the bigger picture and assess the place reserved for DFW in Western literature's canon: as we said at the beginning of this section, we will go deeper into his works, analyze his novels and motifs, but we will do it with a strong philosophical approach, in order to construct solid basis for future investigations concerning postpostmodernism and its champions.

We have tried to reflect, with the uttermost sense of objectivity, the intentions of the author, to analyze his narrative and the problems that obsess him through his career. Nevertheless, an acute reader must note that the vision imbued in the following pages is that of Carlos Cerdeña and, thus, a particular reading which may vary with other scholars of Foster Wallace. As DeLillo said in his eminent *Mao II*: «What we have in front of us represents one thing. How we analyze and describe and codify it is something else completely» (DeLillo, 1991: 222). The work is closed with the conclusions we have achieved and a exhaustive bibliography, reflecting the material we have used to establish our thesis, be it primary text, monographs about the author, journalistic articles, interviews or books ranging on an array of subjects.

The conclusion we have arrived at is manifold: we have established a clear line, going from *The Broom of the System* up to *The Pale King*, in which we perceive how David

Foster Wallace looked for answers to similar problems and worries that assaulted him his entire life: we can perceive similarities between his short novel *Westward the Course of Empire Takes Its Way* and his effort to look for a successor to postmodernism's innate passivity, conformity and eagerness for irony in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*. Postmodernism started criticizing TV through humor, irony and derisive comments, and ended up subjugated by the very technology it tried to mock: the success of TV as a medium for metanarratives marks the beginning of the end of postmodernist literature as a valuable tool; the self-consciousness and the innocuous games which seemed so ground-breaking in Barthelme or Barthes ended up obsolete when TV gained consciousness too, and made that literature seem almost TV-like. That's why it was so important to DFW to find new ways to communicate to a new audience, ways which adopted learnings of postmodernism which, by that point, were non-negotiable, but which ultimately led the way to a return to modernism. A «dark new enlightenment», as the author has stated, that we have labelled postpostmodernism, intimately related to the *Unmündigkeit* or Kantian minority of age. Literature has been our main focus, but, in an attempt to capture the full scope of postpostmodernism, we have also turned into other Arts and other authors, such as Robert Venturi's ideas of Architecture, Leonard Meyer or Brian Eno's contributions to Music and José Luis Pardo or Félix Duque's superb philosophical ideas.

For all of the stated above, it is our firm belief that the present thesis has not only attained a deeper understanding of the works of David Foster Wallace, but also of what it means to live as human being in the 21st century, an age of no-time, no-space and no-issuer, as we come to understand during the different sections of this work. Postpostmodernism, commanded by DFW, is not only based on aesthetics or even a set of influences: it's a compass in the fogginess of existence, it's a way of attaining helpful answers without neglecting the technological and deeply visual context we inhabit. It's Literature.

## 1.1. RESUMEN

El trabajo que tiene en sus manos gira alrededor de dos ejes, dos temas que, por supuesto, convergen en un todo, y es la intención de las páginas subsiguiente demostrar que las dos preocupaciones de esta tesis forman parte de un todo: el posposmodernismo y David Foster Wallace. El posposmodernismo es la propuesta que sacamos a la palestra como sucesor del posmodernismo y la respuesta natural con la que los autor contemporáneos responden a los desafíos que el tardocapitalismo impone al ser humano. Por otro lado, intentaremos demostrar que las obras completas de David Foster Wallace le establecen como guía, como faro que brilla con especial intensidad en la neblina del existir actual, y hacen de su narrativa un asidero firme para comprender qué significa estar vivo en el siglo XXI. De este modo, partimos con la intención de profundizar en las tramas, preocupaciones, temáticas y respuestas que se esconden a lo largo y ancho de la narrativa del autor estadounidense. Uno de los objetivos de esta tesis consistirá en demostrar que Wallace, a lo largo de todos sus escritos, siempre estuvo movido idénticos temas, y que su producción se puede entender como un conjunto indisoluble, como una larga batalla contra los mismos enemigos que libró desde su primer cuento publicado hasta su última e inconclusa novela: el solipsismo, la soledad, el entretenimiento y el aburrimiento, y trazaremos el periodo de maduración en sus respuestas. Tratemos, pues, de establecer lo que significa ser «a fucking human being» para el autor.

El foco de esta tesis se encuentra en dos de sus novelas, por considerarlas sus producciones más maduras y las que transmiten de un modo más claro sus intenciones: *Infinite Jest* y *The Pale King*, pero, para establecer nuestros postulados, nos apoyaremos también en las demás piezas de su producción: su tercera novela (*The Broom of the System*), las recopilaciones de cuentos (*Girl With Curious Hair*, *Brief Interviews with Hideous Men* y *Oblivion*) y las colecciones de piezas de no ficción publicadas (*Consider the Lobster*, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* y *Both Flesh and Not*). También, pero conseguir una mayor profundidad en las intenciones y motivaciones de Foster Wallace, trabajaremos con varias de las entrevistas que el autor concedió en vida,

especialmente en la que se publicó en formato libro en 2010 y que lleva por título *Although Of Course You End Up Becoming Yourself*.

Comenzaremos con un breve reseña biográfica, así como con una introducción a los problemas de categorizar a Wallace como autor posmoderno —etiqueta que a veces se le ha aplicado— para entrar después al grueso de las preocupaciones de esta tesis. Durante el segundo capítulo intentaremos establecer nuestra idea de posposmodernismo, analizando con detalle a sus dos predecesores, tanto modernismo como posmodernismo, para poder construir nuestro concepto partiendo de unos cimientos sólidos, de unas concepciones claras e inamovibles de a qué se refiere con exactitud nuestro pos-. Nuestra definición de posposmodernismo se basa en la literatura y en la obra del autor, pero también exploramos a lo largo del segundo capítulo otros dos temas que consideramos fundamentales para concebir la estructura social de nuestra centuria: la relación del ser humano con la tecnología y el imperio de la imagen o la *espectacularización* de lo real. Habida cuenta de los intereses filosófico de Wallace — estudió inglés y filosofía y su padre era profesor de Filosofía Moral en la Universidad de Illinois—, hemos considerado conveniente aportar una fuerte carga teórico, aportando las visiones de filósofos de la talla de Heidegger, Foucault, Deleuze, Agamben o Debord para establecer nuestras ideas.

El tercer capítulo está centrado en *Infinite Jest*. Publicada originalmente en 1996 es ahora, más de 20 años después de su aparición, aclamada por crítica y público como una de las creaciones más importantes de las letras inglesas de las últimas décadas. Para ayudar a contextualizar y a poner en valor la red de intertextualidades que establece DFW en la que se considera su obra magna, hemos seleccionado un referente canónico y otro contemporáneo: el *Hamlet* de Shakespeare y el trabajo de Don DeLillo —que también ha sido tildado de posmoderno— con quien establece paralelismos y comparte obsesiones. Además, pretendo reflejar otras alusiones más o menos presentes en la obra: desde las novelas distópicas, como *1984* o *Brave New World*, hasta libros alucinados como *Naked Lunch*.

El cuarto apartado del trabajo está destinado a obtener un conocimiento más profundo de *The Pale King*, la última e inacabada novela del autor, publicada de manera póstuma en 2011 y que concentra por una última vez todas las preocupaciones que monopolizaron la vida de Foster Wallace y el último intento de salir victorioso en la contemporánea lucha contra la soledad, la alienación y el aburrimiento. Para ayudarnos a desentrañar tan difícil maraña hemos acudido a pensadores que habían tenido preocupaciones similares como Adorno, Kierkegaard o Kant, dado que, como hemos establecido con anterioridad en el apartado del posposmodernismo, consideramos este movimiento indisoluble de la Ilustración.

El quinto y último capítulo funciona a modo de conclusiones, de recapitulación y cierre en la medida de lo posible de las problemáticas antes planteadas. Cierra este documento una bibliografía exhaustiva del material empleado para establecer nuestras tesis, desde textos del propio Wallace hasta tratados filosóficos, entrevistas, capítulos de libros y noticias en las que nos apoyamos para establecer nuestras proposiciones.

La conclusión que hemos alcanzado es polifacética: por un lado hemos establecido una línea clara e innegable, que transita desde *The Broom of the System* hasta *The Pale King*, en la que percibimos cómo David Foster Wallace buscaba de manera constante soluciones para los mismos problemas que le asaltaron durante la totalidad de su vida: podemos ver en la muy temprana novela corta *Westward the Course of Empire Takes Its Way* ya su voluntad de superar la pasividad, el conformismo y el gusto por la vacua ironía que más tarde cristalizaría en textos como *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*. El posmodernismo empezó su andadura criticando a la televisión a través del humor, la ironía y los comentarios mordaces y terminó subyugado por la misma tecnología de la que pretendía burlarse: el éxito de la televisión como medio transmisor de metaficciones marca el principio del fin de la literatura posmoderna como herramienta de utilidad; la autoconciencia y los inocuos juegos propuestos por Barthelme o Barthes que otrora parecieran absolutamente disruptivos han terminado obsoletos cuando la televisión también aprendió a tomar conciencia de sí misma y, por consiguiente, hizo que toda la literatura con estas preocupaciones pareciese casi



televisiva. La literatura de DFW es precisamente un intento de superación de ese modelo televisivo y la búsqueda de un modo de comunicarse con una nueva audiencia, adoptando por un lado victorias del posmodernismo que ya resultan irrenunciables pero, en última instancia, abogando por un retorno al modernismo. El posposmodernismo supone un jalón, un proyecto de vuelta a la Ilustración, a lo que el propio autor denomina «a dark new enlightenment» y que está íntimamente relacionado con el *Unmündigkeit* o minoría de edad kantiana.

Nuestro foco principal ha sido la literatura, pero, para conseguir un retrato fidedigno y amplio de lo que supone el posposmodernismo también hemos acudido a destacados pensadores de otros ámbitos culturales y otras artes, como es el caso de las rompedoras ideas arquitectónicas de Robert Venturi, las observaciones musicales de Leonard Meyer o Brian Eno y las aportaciones puramente filosóficas de los brillantes José Luis Pardo y Félix Duque.

Por todo lo establecido hasta ahora, tenemos el profundo convencimiento de haber obtenido un conocimiento completo de las creaciones de David Foster Wallace, pero también de lo que significa estar vivo en el siglo XXI, en una época en la que imperan el no-tiempo, el no-espacio y el no-emisor —como hemos investigado a lo largo de este trabajo— y en la que ser «king of skull-sized kingdom» es fundamental. El posposmodernismo, capitaneado por DFW, no tiene su base en una estética, en un modo de escritura o en un conjunto cerrado de referencias intertextuales: es más bien un modo de obtener respuestas útiles para existir sin negar el contexto tecnológico y visual en el que vivimos, una brújula mental con la que aprender a moverse en la contemporaneidad. Es, en una palabra, Literatura.

## 1.2. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo nace fruto de un esfuerzo bicéfalo: por un lado, establecer el posposmodernismo como sucesor natural del posmodernismo, forma de expresión a la que se adhieren los artistas contemporáneos en su respuesta al tardocapitalismo

imperante y, por otro, utilizar a David Foster Wallace como adalid, como autor vehicular para comprender lo que significa ser humano en el siglo XXI. La intención de la presente investigación es analizar con mayor profundidad las tramas, las preocupaciones y la temática que esconde de la narrativa del autor norteamericano David Foster Wallace.

Nuestras afirmaciones se sustentan de modo principal en dos novelas del autor: *Infinite Jest* y *The Pale King*, por considerarlas los pilares fundamentales en los que, con más extensión, puede desarrollar sus tesis principales. Para establecer nuestras tesis nos apoyaremos también en la tercera novela de su producción, *The Broom of the System*, así como en sus colecciones de cuentos *Girl With Curious Hair*, *Brief Interviews with Hideous Men* y *Oblivion* y en las colecciones de ensayos *Consider the Lobster*, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* y *Both Flesh and Not*. Además, con la intención de conocer en profundidad las impresiones del propio autor y los puntos de vista que intenta transmitir a través de sus textos, citaremos diversas entrevistas, especialmente la que se publicó en 2010 en formato libro bajo el título *Although Of Course You End Up Becoming Yourself*.

Las obras de ficción de este escritor se pueden entender, según nuestra percepción, como un bloque: todas sus creaciones giran en torno a preocupaciones similares y vemos cómo sus respuestas van evolucionando con el tiempo. Sin querer descubrir lo que serán las líneas maestras de la exposición, adelantamos que, en las próximas páginas, se estudiará la importancia de la soledad, el entretenimiento o el aburrimiento en el individuo contemporáneo: conceptos sobre los que pivota la narrativa de David Foster Wallace. Delimitamos aquí temas que en realidad se encuentran engarzados y forman un todo indisoluble que se influencia, se contamina y constituye un tejido total, pero que separo por puro pragmatismo a fin de abordarlos con mayor comodidad.

Comenzaremos con una breve reseña biográfica del autor, así como con las contradicciones que supone catalogarlo como posmoderno, para abordar después los temas siendo conscientes del contexto en el que fueron desarrollados. En el segundo

capítulo de esta tesis, nos centraremos en desarrollar el concepto de posposmodernidad: para ello hemos expresado con precisión las definiciones de modernismo y posmodernismo a las que nos atenemos, para establecer un post- claro, establecido sobre unas bases fijas. Definiremos el posposmodernismo y nos centraremos en dos de sus preocupaciones más acuciantes, la relación del ser humano con la tecnología y el imperio de la sociedad de la imagen. Para ello, nos centraremos en la obra de los principales filósofos y teóricos que han trabajado estos temas, desde Heidegger hasta Foucault pasando por Agamben, Deleuze y Debord.

El tercer capítulo está centrado en *Infinite Jest*. Publicada originalmente en 1996 cuenta ya con más de 20 años a sus espaldas y es considerada por numerosos críticos y estudiosos como una de las creaciones más importantes en las letras americanas en los últimos tiempos. Un libro de estas características contrae necesariamente numerosas deudas tanto con la literatura de su época como con los referentes canónicos, y hemos seleccionado uno de cada categoría, los que hemos considerado más ricos en referencias: el *Hamlet* de Shakespeare y el trabajo de Don DeLillo —que también ha sido tildado de posmoderno— con quien establece paralelismos y comparte obsesiones. Además, pretendemos reflejar otras alusiones más o menos presentes en la obra: desde las novelas distópicas, como *1984* o *Brave New World*, hasta libros alucinados como *Naked Lunch*.

La cuarta sección de este trabajo está destinada a comprender los esfuerzos de *The Pale King*, la última e inconclusa novela del autor, publicada de manera póstuma en 2011 y en la que se enfrenta con sus demonios e intenta salir victorioso de una pelea plenamente contemporánea como es la que mantenemos contra la soledad y el aislamiento que imperan. Nos apoyaremos en esta sección en el trabajo de pensadores como Adorno, pero también en Kant, dado que el posposmodernismo es inseparable del proyecto de la Ilustración como trataremos de establecer.

«El heredero de Thomas Pynchon» rezan las portadas de muchas ediciones de DFW y, sin embargo, aún cuesta encontrar bibliografía especializada en las obras del autor.

Encontramos, a nivel internacional, una reciente proliferación de estudios fosterwallianos: desde estudiosos que pueden visitar su biblioteca *in situ* y trabajar directamente con las anotaciones del autor en los márgenes de sus autores favoritos, hasta monografías estudiando alguna de las numerosas vetas abiertas por el escritor. No encontramos, sin embargo, ningún trabajo de características similares al que aquí planteamos: en el que nos marcamos como objetivo profundizar en la obra del autor, sí, pero también, con una importante carga filosófica, asentar las bases para justificar futuras investigaciones en torno al posposmodernismo y sus sucesores.

Hemos intentado aquí reflejar con la mayor objetividad posible las preocupaciones del autor, y analizar su narrativa y los problemas que aborda continuamente en sus diferentes textos. No obstante, el lector no debe olvidar que la visión que empapa estas líneas es la de Carlos Cerdeña y, por tanto, una lectura particular de la que podrían discrepar otros conocedores de la obra de DFW. Por citar a DeLillo y su *Mao II*: «What we have in front of us represents one thing. How we analyze and describe and codify it is something else completely» (DeLillo, 1991: 222). El trabajo se completa con una exhaustiva bibliografía que refleja el material que he utilizado para elaborarlo, a saber, textos primarios, monografías sobre el autor artículos periodísticos y entrevistas.

### 1.3. SO THEN YO MAN, WHAT'S *YOUR* STORY: BIOGRAFÍA DEL AUTOR

I don't want to make this into a romantic, lurid, tormented-artist thing. (*Although*, 66)

La biografía de un escritor suele ser de escasa importancia para comprender su narrativa y de hecho a menudo no aporta nada de interés. La posición que adopto en este sentido es la de aquellos que afirman que la verdadera biografía de un escritor es su biblioteca, y que nada le define más que sus lecturas o sus escrituras. En todo caso, creo que es necesario arrancar con una nota biográfica, siquiera breve, entremezclada con su bibliografía, para tener una perspectiva general de DFW.

DFW nació en Ithaca (Nueva York) en 1962 y se crió en Illinois; allí aprendió a jugar al tenis siendo todavía un niño y desarrolló su talento hasta convertirse en un joven talento prometedor, pero que nunca llegó despuntar como para ganarse la vida con ello. Su madre era profesora de inglés especializada en gramática, mientras que su padre era un profesor de filosofía en la Universidad de Illinois. Alrededor de aquellos años, antes de ir a la universidad (es difícil precisar la fecha exacta) David tiene problemas con el consumo de marihuana: «the only thing that I ever conceivably had a problem with was marijuana, and marijuana was a huge deal for me when I was about the age of Hal in the book.» (*Although Of Course You End Up Becoming Yourself* 58)[En adelante *Although*]

El autor se graduó en *English and Philosophy* en Amherst College (Massachusetts) en el año 1985. Por aquel entonces empezó a padecer depresión y tuvo que abandonar la universidad durante un tiempo y volver a casa para medicarse. La tesis que escribió para culminar sus estudios en Amherst terminaría desarrollándose, transmutándose, y convirtiéndose finalmente en la primera novela que publicó y que le valió la admiración de buena parte del panorama literario norteamericano: *The Broom of the System* (1987). DFW tenía 24 años. Esta obra, con una carga filosófica importante (las teorías de Wittgenstein constituyen uno de los ejes de la misma, al tiempo que se discuten las propuestas de Derrida), le valió la mención, por ejemplo, en la *Guide to the Literary Universe* de la revista *Esquire* en 1987. Mark Costello era por aquel entonces su mejor amigo y con él escribió a medias un ensayo que más tarde se publicaría bajo el título *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present* (1990). En el mismo año 87 empezó a dar clases en Amherst y se dedicó a escribir el que sería su primer volumen de cuentos *Girls With Curious Hair* (1989). Aquel fue un año convulso. Además de dar a la imprenta su segundo libro, DFW fue aceptado en Harvard para estudiar filosofía y un conocido suyo intentó quitarse la vida. Esto le afectó profundamente hasta el punto de intentar suicidarse por una ingesta de pastillas e ingresar poco después en un *suicide ward*. «I was just unbelievably sad. All the time» (*Although*, 229) dice el autor rememorando aquella época de su vida. Fue entonces cuando empezó a tomar un antidepresivo muy potente llamado Nardil que le acompañaría durante los siguientes veinte años de su vida. La humillación de abandonar Harvard también fue un factor importante porque, no lo olvidemos, su padre era un reputado filósofo. El autor pasa

algún tiempo en una *halfway house* en Brighton, para recuperarse de sus múltiples problemas. Cuando se recupera, David decide vivir de nuevo durante algún tiempo en la casa de sus padres, y así lo refleja en los agradecimientos de *Girl...*, donde escribe: *To Mr. and Mrs. Wallace Fund for Aimless Children*. Los trabajos basura se suceden rápidamente: vigilante de seguridad, *towel boy*...Hacia 1990 establece una relación de amistad con otro joven escritor prometedor que, a la postre, se convertiría en uno de los mejores amigos durante la segunda mitad de su vida: Jonathan Franzen. En las cartas que se intercambian aquellos primeros años, DFW le confiesa sus problemas, y llega a escribir en una de ellas que el suicidio le empieza a parecer: «a reasonable if not at this point a desirable option with respect to the whole wretched problem» (Max, 2013: 9).

DFW decide entonces mudarse a Syracuse y empezar a trabajar en su nueva novela: *Infinite Jest*. «It was absolutely the best thing I could do between like 1992 and 1995» (Although 34) El libro, como veremos a lo largo de este trabajo, trata temas que no son en absoluto ajenos a DFW, aunque se debe poner en duda hasta qué punto las reflexiones o los acontecimientos (la adicción a la marihuana de Hal, por ejemplo, tiene raíces autobiográficas) son un fiel reflejo de los pensamientos de su autor: «there's a fair amount of stuff in the book about depression, that is not, it's not exactly autobiographical, but it's lookin' I think about a quarter mile farther down on the road» (Although 67) Durante aquellos años DFW desempeña también labores periodísticas para varias revistas y se labra un nombre como ensayista merced a los recopilatorios de sus artículos *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (1997), *Everything and More* (2003) y *Consider the Lobster* (2005), un cuarto volumen recopilatorio de ensayos hasta ahora no publicados verá la luz a finales de este año bajo el título *Both Flesh and Not*. Tras la publicación de *Infinite Jest*, y con los hiatos que le permitía su faceta periodística, DFW dedica los siguientes años a componer dos libros de cuentos: *Brief Interviews with Hideous Men* (1999) y *Oblivion: Stories* (2004).

La vida amorosa del autor se podría obviar, pero resulta interesante destacar un par de momentos a fin de arrojar luz a los años finales de su vida. La poetisa Mary Karr es la primera relación de la que se tiene constancia. David se tatuó su nombre, basó un

personaje de *Infinite Jest* en ella e incluso llegó a decir en una ocasión que compuso la novela en parte para impresionarla. Ambos se recuperaron juntos de sus adicciones, pero el noviazgo no prosperó. La otra relación que se le conoce es con la artista visual Karen Green: se conocieron en 2002 y se casaron en 2004<sup>1</sup>. Los siguientes años probablemente fueron los más felices de su vida. En un email a Franzen DFW confesaba: «I am tired of myself, it seems: tired of my thoughts, associations, syntax, various verbal habits that have gone from discovery to technique to tic. It's a dark time workwise, and yet a very light and lovely time in all other respects. So overall I feel I'm ahead and am pretty happy.» En el año 2007 decidió abandonar su medicación y encontramos varios motivos para ello: los efectos secundarios del Nardil empezaban a afectarle y pensaba que le impedían progresar en su siguiente novela; sus circunstancias vitales le hacían sentirse con fuerzas para continuar sin necesidad del fármaco. El intento fue infructuoso: volvió la depresión. El tema central de la que sería su novela póstuma e inacabada (*The Pale King*) terminaría por devorarlo, como explica el propio Franzen: «arguably, in one interpretation of his suicide, David had died of boredom and in despair about his future novels.» El 12 de septiembre de 2008 David Foster Wallace acabó con su vida ahorcándose en casa. Tenía 46 años.

David Lipsky, autor de *Although Of Course You End Up Becoming Yourself*<sup>2</sup>, escribe al revisar sus anotaciones que: «Suicide is such a powerful end, it reaches back and scrambles the beginning. It has an event gravity: Eventually, every memory and impression gets tugged in its direction.» (Although XV) Es cierto que el trágico final tiende a emborronar buena parte del pasado así como a cambiar nuestra perspectiva y dirigir nuestra interpretación de acuerdo a esa clave, por lo que, en la medida de lo posible, intentaré abstenerme de hacerlo.

---

<sup>1</sup> DFW tachó el nombre de Mary Karr en su tatuaje y puso a su lado un asterisco; justo debajo de este, como si de una nota al pie se tratase, escribió «Karen Green».

<sup>2</sup> Lipsky vendió recientemente los derechos de su obra para la realización de una pieza cinematográfica. En 2015, el director James Ponsoldt estrenó *The End of the Tour*, protagonizada por Jesse Eisenberg (Lipsky) y Jason Segel (como Wallace) con muy buena acogida por parte de la crítica. Se trata de la segunda adaptación al celuloide relacionada con nuestro autor, desde que John Krasinski estrenase en 2009 una cinta escrita, producida, dirigida y protagonizada por él mismo basada en la pieza central de *Brief Interviews With Hideous Men*.

El lector que desee conocer la biografía de David Foster Wallace con mayor extensión puede acudir a las obras consagradas específicamente a su figura (la mayoría de las cuales se indexan en la bibliografía recogida al final de estas páginas). Aunque estoy seguro de que, en el futuro, aparecerán más libros que se encarguen de este menester, por el momento, la única biografía *sensu stricto* de la que tengo conocimiento es el libro publicado por D.T. Max en 2012: *Every Love Story Is A Ghost Story: A Life Of David Foster Wallace*.

#### 1.4. EL PROBLEMA DE INCLUIR A DAVID FOSTER WALLACE DENTRO DEL POSMODERNISMO NORTEAMERICANO

The big thing seems to be, sort of leapin' over the wall of self, and portraying inner experience. And setting up, I think, a kind of intimate conversation between two consciences. And the trick is gonna be finding a way to do it at a time, and for a generation, whose relation to long sustained lineal verbal communication is fundamentally different. I mean, one of the reasons why the book is structured strangely is it's at least an *attempt* to be mimetic, structurally, to a kind of inner experience. (Although, 289-290)

David Foster Wallace es a menudo tildado de escritor posmoderno. El hecho de que su narrativa no sea lineal y que tome como referente a escritores como DeLillo o Pynchon contribuyen a potenciar esta idea que, sin embargo, considero errónea. En mi opinión y, aunque en primera instancia pudiese parecerlo en base a indicios que indican en esa dirección, DFW no es un autor posmoderno.

Cuando le preguntaron en una ocasión por su opinión sobre Bret Easton Ellis (autor, este sí, meridianamente posmoderno) criticó su ficción como vacía y carente de alma, puro fuego de artificio; DFW denunció en aquella ocasión el uso de la ironía sin ningún fin más que la ironía en sí misma: «In dark times, the definition of good art would seem to be art that locates and applies CPR to those elements of what's human and magical that still live and glow despite the times' darkness. Really good fiction could have as



dark a worldview as it wished, but it'd find a way both to depict this world and to illuminate the possibilities for being alive and human in it (...) I just think that fiction that isn't exploring what it means to be human today isn't art.» (McCaffery Interview)

La posmodernidad entendida por la narrativa norteamericana, critica DFW, busca a menudo algo que a fin de cuentas no es tan diferente de lo que busca la televisión: puro entretenimiento. La literatura se ha convertido, en el peor de los casos, en autoreflexividad, parodia e ironía sin ninguna intención, sin ningún fondo; no busca transmitir nada al lector. En definitiva, lo que critica DFW es la vacuidad de cierta corriente del posmodernismo, que, como él dice, solo busca estilo, sin fondo, y tiene a olvidar que «rule-breaking has got to be for the “sake” of something» (McCaffery Interview). Ante esto, el autor quiere separarse de esa corriente y busca una vuelta al modernismo. De hecho, busca un camino intermedio, a caballo entre las dos corrientes, como explica Marshall Boswell:

Wallace is often labeled as a “postmodern” writer, in fact he might best regarded as a nervous member of some still-unnamed (and perhaps unnameable) third wave of modernism. [...] Wallace proceeds from the assumption that both modernism and postmodernism are essentially “done.” Rather, his work moves resolutely forward while hoisting the baggage of modernism and postmodernism heavily, but respectfully, on its back. (Boswell, 2003: 1)

John Barth es uno de los autores clave en el posmodernismo estadounidense. Sus textos han influido a DFW (sobre todo al de la primera época, ya que él mismo ha confesado alguna vez que *Girls With Curious Hair* está escrito en los márgenes de *Lost in the Funhouse* —y éste, a su vez, está escrito en los márgenes de Borges, indagar en lo cual llevaría demasiado tiempo—) y también encontramos en sus ensayos pistas importantes para comprender a DFW. Barth habla en la introducción de uno de sus libros sobre la influencia de Joaquim Machado de Assis, y cómo descubrió gracias a él: «how to combine formal sportiveness with genuine sentiment as well as a fair degree of realism. Sterne is pre-Romantic; Joyce is late or post-Romantic; Machado is both Romantic and romantic: playful, wistful, pessimistic, intellectually exuberant» (Barth, 1988: vii) Esta combinación de, como dice Barth, prerománticos/románticos/postrománticos es precisamente la que encontramos en la narrativa fosterwalliana: un escritor que pretende

tratar los grandes temas que inquietan al ser humano, como los románticos (particularmente me siento más cómodo con el calificativo moderno/posmoderno), utilizando inventiva formal y metatextualidad consciente propia de los posmodernos. En el año 2006 David Foster Wallace acudió a un simposio literario en Italia. Allí concedió varias entrevistas y se pueden ver fragmentos de estas en YouTube. Uno de los extractos más interesantes, y que resulta muy útil a la hora de clasificar la prosa del autor, es el siguiente:

I'd say that there is a group of American writers who tend to use more the technic of postmodernists and experimentation. And then there is a group of traditional sort of more "realistic" writers and many of the writers I admire, I don't know whether I'm one of them, are interested in using postmodern technics, postmodern aesthetic, but using that to discuss or represent very old, traditional, human verities that have to do with spirituality and emotion and community, and ideas that the avant-garde would consider very old-fashioned. So it's a kind of melding. It's using postmodern formal technics for very traditional aims. If there is such a group that's the group I wanna belong to. (DFW, 2006)

Esta intención se refleja especialmente bien en *Infinite Jest*, cuya estructura, lenguaje y pura concepción podría hacernos entender que estamos ante una obra posmoderna cuando, si nos fijamos en el fondo, en los temas que se tratan, comprenderemos que no es exactamente lo mismo. La estructura es más bien "hija de su tiempo", es así porque DFW es consciente de la tradición literaria que le antecede y comparte alguna sensibilidades, pero para él lo básico sigue siendo *contar historias*, tratar temas que puedan tocar la sensibilidad de las personas: «The trick for fiction it seems to me, is gonna be to try to create a kind of texture and a language to show, to create enough mimesis to show that really nothing's changed, I think. And that what's always been important is still important. And that the job is to find out how to do that stuff, in a world whose texture and sensuous feel is totally different.» (Although, 291)

Resultaría coherente, por lo tanto, sostener que DFW pertenece a una nueva ola que no cabe denominar como *post-moderna*; en realidad, se trataría (y veremos en alguna cita a lo largo de este trabajo que él mismo utiliza este marbete) un autor post-post-moderno, aunque esta denominación parezca un tanto enrevesada. Quizá, mejor que endosar una

etiqueta, será aferrarnos a la definición anterior, a esa mezcla de intereses modernos y técnicas posmodernas, a «that paradoxical blending of cynicism and naïveté, as well as Wallace's use of self-reflexivity for purposes of moving beyond irony and parody» (Boswell, 2003: 1).

El camino abierto por DFW ha dado sus frutos, y ha permitido que una serie de autores se alejen del posmodernismo y prefieran asociarse con las inquietudes fosterwallianas. Entre los mejores libros de ficción de los últimos años encontramos varios indudablemente influidos por el autor, como es el caso de *White Teeth* (2000) de Zadie Smith, *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* (2000) de Dave Eggers, *The Corrections* (2001) de Jonathan Franzen, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) de Junot Díaz o *The Marriage Plot* (2011) de Jeffery Eugenides, *House of Leaves* (2000) de Danielewski<sup>3</sup> u *Open City* (2011) de Teju Cole. Todos ellos comparten una sofisticación formal y una estructura más propias del posmodernismo y un desarrollo de los personajes o un interés por tratar temas de mayor calado, que habitualmente es más propio de los modernistas.

---

<sup>3</sup> «I'll admit to being influenced by Wallace even though I haven't read any David Foster Wallace, because I believe we are often just as influenced by writers we do not read as we are not influenced by those we do» (McCaffrey y Gregory, 2003: 114)

## 2. MODERNISMO, POSMODERNISMO Y POSPOSMODERNISMO

«Cada vez que una generación define sus tareas se propone a sí misma como lo Moderno. No hay post-modernidad. Toda post-modernidad es otra modernidad [...] La modernidad es la forma en que el presente se comprende como histórico y nuevo en relación con un pasado» (Villacañas, 1997: 7)

La labor que nos hemos propuesto acometer en el siguiente trabajo dista mucho de ser sencilla. Para llegar a una explicación clara de lo que queremos establecer por posposmodernismo (corriente abanderada a nuestro entender por David Foster Wallace), antes deberemos intentar bosquejar una definición de posmodernismo e, incluso antes, deberemos delimitar el concepto de modernismo al que nos atenemos. La realidad es que se trata de terreno farragoso, lleno de literatura previa sobre la que trabajar, interiorizar y, en la medida de lo posible, profundizar. Así, en los siguientes apartados perseguiremos una definición de las corrientes literarias que preceden la narrativa fosterwalliana e intentaremos tender los puentes necesarios para dar armazón y sustancia al concepto que queremos defender en la presente tesis, que no es otro que el del *posposmodernismo*.

### 2.1. TIEMPOS MODERNOS: EL MODERNISMO LITERARIO

Ni la materia ni el espacio ni el tiempo son desde hace veinte años lo que habían sido siempre. Debemos esperar innovaciones tan grandes que transformen el conjunto de las técnicas de las artes y afecten así la invención misma y alcancen tal vez finalmente a transformar de manera asombrosa la noción misma del arte. (Paul Valéry)

Las corrientes artísticas que precedieron al modernismo (Naturalismo, Romanticismo o Neo-Clasicismo) cuentan con un elemento clave del que este carece: un nombre cerrado que permite una acotación temporal con poco margen a la discusión. Los estudiosos del Naturalismo, por tomar un ejemplo al azar, pueden sentirse cómodos trabajando con un canon de obras y épocas cerrado de antemano. Sin embargo, el término modernismo tiene, en boca de Malcolm Bradbury, una «semantic instability» (Bradbury y

McFarlane, 1991: 22) que se hace evidente casi desde el primer momento en que nos lo encontramos. “Moderno” puede utilizarse, casi, para designar una cosa y la opuesta y, por tanto, se ha acordado en designar así a una corriente artística con un término absolutamente maleable, que acepta tantos prefijos como se le quieran incluir (Proto, Paleo, Neo, Post, Meta o, en nuestro caso, incluso *dos* prefijos). Solo hace falta considerar por un momento la máxima de Rimbaud *Il faut être absolument moderne*, para comprender que ese *moderne* tendría un significado muy diferente cuando se pronunció, hace cerca de un siglo y medio, al que tiene ahora; *moderno* y, por lo consiguiente, *modernismo*, son pues términos cargados y absolutamente pegados a la realidad, al contexto en que se pronuncian (algo similar a lo que ocurre con *Romanticismo*), pero esto no quiere decir ni mucho menos que el modernismo haya concluido de necesidad. Harry Levin, uno de los críticos más agudos sobre la materia, da en *What Was Modernism?* con un paralelismo brillante para tratar esta problemática. Levin se pregunta sobre las implicaciones de que el Institute of Modern Art de Boston decidiese a mediados del siglo pasado cambiar oficialmente su nombre a Institute of Contemporary Art: «Now, we are all contemporaries; about that we have no option, so long as we stay alive. But we may choose whether or not we wish to be modern» (Levin, 1960: 612), así, el modernismo resulta ser, además de una corriente literaria que a continuación procederemos a delimitar, una *actitud ante la vida*.

Frank Kermode, otra de las voces más autorizadas a hablar sobre la materia (su *The Sense of an Ending* resulta fundamental y lo citaremos profusamente en los próximos párrafos), añade una capa más de complicación. En una breve reseña de tres obras sobre la materia, aparecida en la *London Review of Books* —revista que él mismo ayudó a fundar— bajo el título de *Modernisms*, Kermode da varias claves que deben hacer saltar las alarmas de cualquier aspirante a investigador en la materia. Giovanni Panciroli, ya en un libro que se hizo extremadamente popular en el siglo XVI, utiliza el concepto de modernismo, y es posible trazar una historia del término que llega tan atrás como el siglo XII: «So there’s nothing very modern about worrying about what it means to be modern, and even if you think that being modern requires a total rejection of the past, like Tzara or Artaud, you become dependent on the past if only because you need to

have it around to reject» (Kermode, 1986), así, el modelo que entiende el profesor británico marca el modernismo como una especie de *continuum* que recorre la historia de la humanidad, hasta el punto de afirmar que: «history of the arts is history of past modernities» (Kermode, 1986). Kermode destaca —y asume como inevitable— de esta manera la necesidad de tener en consideración que cualquier intento de etiquetar o de separar trabajos por tendencias o escuelas es una mera ficción, pero una ficción peligrosa pues tendemos a olvidar su característica como tal. La influencia que este *modernismo continuo* —el término es nuestro pero a nuestro entender condensa de manera adecuada el sentir del intelectual— tiene en nuestra tesis es evidente y ahondaremos en ella en los próximos párrafos, pero baste decir que para Kermode no ve nada de particular en lo que se ha convenido en llamar modernismo en la historia de la literatura, no hay nada de especial en las obras que surgieron en los albores del siglo XX que las separen de manera radical de aquellas que llegaron antes o de las que les sucederían. Resulta aquí imprescindible retomar las palabras que habíamos elegido para abrir este capítulo, y es que la reflexión del profesor Villacañas a tenor de la filosofía kantiana («La modernidad es la forma en que el presente se comprende como histórico y nuevo en relación con un pasado») está absolutamente en línea con la propuesta de Kermode.

Atendiendo así a las restricciones expresadas en párrafos anteriores, vemos que dar con una definición de Modernismo a la que atenernos es tarea hartó complicada cuando no epistemológicamente imposible. Nos centraremos en el canon de la literatura occidental, en lo que tradicionalmente se ha dado a entender por modernismo —en especial en la vertiente anglosajona que aquí tratamos, que en general se fecha hacia la primera mitad del siglo pasado— y que tiene en la literatura a Joyce, Yeats, Woolfe o Eliot como sus máximos exponentes en inglés, sin olvidarnos de autores en otras lenguas que vuelan igual de alto como puede ser el caso de Proust, García Lorca o Faulkner. Hay varias características diferenciadoras, definitorias, que han permitido a la historia filológica hablar de modernismo como el movimiento que se originó en occidente entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y precisamente estas características son las que nos interesa definir para marcar unos ejes claro en el presente estudio. Uno de estos

elementos que permite romper con el periodo anterior es el sentido de libertad: «The modern novel is the freer novel, and its freedom is the freedom not only to be more poetic, but also truer to the feel of life» (Bradbury y McFarlane, 1991: 408). Esta libertad de las cadenas victorianas heredadas tomó múltiples formas, desde el surrealismo hasta el cubismo pasando por el dadaísmo, pero es la corriente “principal” —hasta el punto en que tal cosa pueda incluso existir— la que centra aquí nuestra atención. Virginia Woolf ha expresado mejor que nadie este sentimiento de libertad tan modernista:

If a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street tailors would have it. Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; but a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? (Cfr: Bradbury y McFarlane, 1991: 408)

De este modo, la ficción se convierte en un acontecimiento, en un hecho irrenunciable para el modernismo para estructurar la misma existencia humana: «The act of fictionality thus becomes the crucial act of imagining; and Modernism thus tends to have to do with the intersection of an apocalyptic and modern time; and a timeless and transcendent symbol or a node of pure linguistic energy» (Bradbury y McFarlane, 1991: 50).

Otro de los puntos cardinales innegociables para el modernismo es la preocupación constante por el tiempo, que pasa a ser casi *el* tema en la literatura de principios del XX, especialmente en la influenciada por Bergson. Baste considerar el uso del tiempo como elemento vertebrador en Proust o la utilización épica del día en el *Ulysses*. Encontramos dos citas que pueden, aún más, ayudarnos a dar luz a la importancia del tema. Hemingway —contemporáneo de los dos genios anteriores— escribe en una de sus piezas más recordadas, *For Whom The Bell Tolls*, lo siguiente: «And if there is not any such thing as a long time, nor the rest of your lives, nor from now on, but there is only

now, why then now is the thing to praise and I am very happy with it. Now, *ahora, maintenant, heute*» (Hemingway, 1995: 166) el tiempo del presente queda así absolutamente retratado como obsesión del personaje Robert Jordan, en un fragmento que Harry Levin sabe contraponer con certeza con la inscripción también políglota que tiene el reloj de Baudelaire<sup>4</sup> en *Las flores del mal*: «Remember, recuerda», obsesión por el pasado que los modernistas saben superar. Así, sea el tiempo una quimera a ser recuperada por la obra de arte o un elemento mitológico que traza paralelismos con Homero, vemos en la cita de Hemingway la quintaesencia de la fijación modernista con el tiempo presente, el ahora —Levin acuña aquí el término *nowness* (1960:621) como búsqueda obsesiva de lo nuevo.

Henry James, que ha venido a convertirse a posteriori en padre del modernismo estadounidense, en su *The Art of Fiction*, indica: «The only obligation to which in advance we may hold a novel without incurring the accusation of being arbitrary, is that it be interesting» (*The Art of Fiction*, 84); James repite varias veces la afirmación a lo largo de la obra, llegando a señalar que «the only classification of the novel that I can understand is into the interesting and the uninteresting» (James, 1884: 97-98), mostrando hasta qué punto una de las obsesiones modernistas según James era *entretener* al receptor de la obra<sup>5</sup>.

Un texto clave, casi un manifiesto de la propia modernidad y los cambios que genera en el individuo y en su relación con el mundo del arte/la cultura es *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* —resulta imposible subestimar la importancia de este tratado, pero también nos interesa establecer claramente sus intenciones, además de por su relación con el modernismo, por el indudable influjo que tendrá en la obra de Adorno y Horkheimer que trataremos en otros puntos de esta tesis y que se pueden leer como rebatimiento de las tesis de Benjamin—, que toma prestado de Valéry el texto que

---

<sup>4</sup> No es asunto baladí discutir hasta qué punto Baudelaire, anterior cronológicamente al modernismo, no es espiritualmente un superador de esta corriente, ya que le veremos citado en los próximos epígrafes. Asimismo, aunque su concepción temporal pueda salirse de los cánones marcados, resulta fundamental para explorar la modernidad su concepto de *flâneur* sobre la que nos apoyaremos en los próximos párrafos.

<sup>5</sup> Para una mayor exploración de la temática del aburrimiento en la narrativa actual baste leer el capítulo dedicado al mismo en la sección de *The Pale King*.



hemos plasmado a modo de cita para abrir este epígrafe. El cambio de siglo y la importancia que este ha tenido para la humanidad queda patente ya desde el principio el tratado de Benjamin: «Around 1900 technical reproduction had reached a standard that not only permitted it to reproduce all transmitted works of art and thus to cause the most profound change in their impact upon the public; it also had captured a place of its own among the artistic processes» (Benjamin, 1969: 3). La reproducción técnica (o mecánica), según la crítica marxista del autor, es una forma de expresión del capitalismo que cambia el paradigma de la recepción de arte en la historia, y que, indefectiblemente, conlleva una pérdida fundamental para la misma obra: «Even the most perfect reproduction of a work of art is lacking in one element: its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be» (Benjamin, 1969: 3); la *unicidad*, la coincidencia espacio-temporal había sido clave en la historia del arte. Como el propio Benjamin señala, hasta finales del siglo XIX las reproducciones, salvo en el caso de las monedas o las tallas en madera, habían sido de lo más rudimentarias y si alguien quería, por ejemplo, ver la *Mona Lisa* tenía que viajar hasta el Louvre y *convivir* con ella. Con la llegada de los métodos de reproducción y copia masivos, este eslabón fundamental en la recepción se rompe para siempre, y la experiencia se atomiza, se diluye: «for the first time in world history, mechanical reproduction emancipates the work of art from its parasitical dependence on ritual. To an ever greater degree the work of art reproduced becomes the work of art designed for reproducibility» (Benjamin, 1969: 6). Benjamin bautiza ese algo perdido en el proceso como *aura*, ya que la técnica de reproducción «detaches the reproduced object from the domain of tradition», cambiando así el mismo ser de la obra de arte (Benjamin, 1969: 6). Cuarenta años después que Benjamin, el crítico de arte John Berger estrenó una serie para la BBC bajo el título de *Ways of Seeing* —nótese el inherente posmodernismo que supone que la versión televisiva sea *anterior*— que después se tornaría en *bestseller*. En el primer capítulo del libro, Berger hace una exposición de la influencia que la reproducción artística tiene para las propias obras de arte, en lo que él mismo reconoce que es un texto fuertemente influenciado por Benjamin y que nosotros, varias décadas después, podemos leer como una actualización de los postulados del filósofo alemán:

What the modern means of reproduction have done is to destroy the authority of art and to remove it – or, rather, to remove its images which they reproduce – from any preserve. For the first time ever, images of art have become ephemeral, ubiquitous, insubstantial, available, valueless, free. They surround us in the same way as a language surrounds us. They have entered the mainstream of life over which they no longer, in themselves, have power. Yet very few people are aware of what has happened because the means of reproduction are used nearly all the time to promote the illusion that nothing has changed except that the masses, thanks to reproductions, can now begin to appreciate art as the cultured minority once did. Understandably, the masses remain uninterested and sceptical. (Berger, 2008: 52)

Esta obsesión modernista con el *aura* y lo que la reproducción significa para la obra artística, por supuesto, desencadena una serie de cambios en la raíz misma del sujeto contemporáneo. El principal —aquí vemos el tino de Berger titulando su obra— es que *la vista* pasa a ser el sentido primero y fundamental para el individuo: «The Look is what posits my immediate relationship to other people; but it does so by way of an unexpected reversal in which the experience of being looked at becomes primary and my own look a secondary reaction» (Jameson, 1998: 104). La apariencia —tanto en su acepción de *visible*, lo que el ojo percibe, como en algo que es meramente *aparente*— se torna así en una de las características definitorias de lo moderno. Baste leer este extracto del que fuera el editor jefe de *Cahiers du Cinéma* entre 1966 y 1978 para comprender la pasión por la imagen de la época, que eclipsa otro tipo de manifestaciones artísticas:

The second half of the nineteenth century lives in a sort of frenzy of the visible. It is, of course, the effect of the social multiplication of images: ever wider distribution of illustrated papers, waves of prints, caricatures, etc. The effect also, however, of something of a geographical extension of the field of the visible and the representable: by journies, explorations, colonizations, the whole world becomes visible at the same time that it becomes appropriatable. (Comolli, 1980: 122)

Continuando con la lista de pasiones de la modernidad, la *ciudad* como imagen es otra de las obsesiones del periodo. El inicio del siglo XX marca el periodo álgido de lo que se ha dado en denominar éxodo rural o *depopulation of the Great Plains* en Estados Unidos, y que sin duda cambió para siempre la concepción que la humanidad tenía de sí misma y, con la superpoblación de las grandes urbes, con la *masa*, llegaron sentimientos

como alienación o soledad en medio de la multitud que también exploraremos más en profundidad en otros puntos de este trabajo. La experiencia de la ciudad es algo absolutamente nuevo para el espíritu humano y que, como indica Jameson, «a new experience of city technology which transcends all the older habits of bodily perception» (Jameson, 1998: 16), la misma *percepción*, así, del hábitat en el que las personas se desenvuelven se ve alterado irremediablemente y se vuelve, como hemos visto en el párrafo anterior, en eminentemente visual. Quizá ninguna figura y ningún concepto condense tan bien estas ideas de ciudad y percepción visual de la jungla urbana como el *flâneur* baudelairiano. En cuanto al espacio urbano, resulta indispensable señalar la ciudad<sup>6</sup> que tiene un mayor peso en el desarrollo de la modernidad literaria; Walter Benjamin la apodó la capital del siglo XIX, y no es otra que París, donde campa a sus anchas el *flâneur*, entusiasmado con los cambios que trae el progreso, observador que vive inmerso en eso que Weber denominó *spirit of capitalism*, entendido no como una actitud metafísica o marxista, sino como el conjunto de valores que el autor relacionaba con el protestantismo —trabajo duro, esfuerzo...— y que han terminado establecidos como canon inamovible del capitalismo post-industrial.

Como el lector habrá podido deducir por el título de este epígrafe, es posible, en un giro de los acontecimientos absolutamente posmoderno, que ningún modo de expresión encarne tan bien los valores que el modernismo quiere transmitir como la película de Charles Chaplin. La secuencia del trabajador en la cadena de producción, llaves inglesas en mano, alienado del trabajo que produce y de sus compañeros hasta el punto último del desquiciamiento absoluto, resume en apenas cuatro minutos toda la crítica marxista al periodo y probablemente haya sido un comunicador más eficaz para los grandes públicos que cualquier otra pieza de ficción.

Pero, por encima de todas las características aquí expuestas, sobrevuela en la modernidad una creencia en las grandes narrativas, en el ideario de la Ilustración. Al fin y al cabo, es esta la época de los primeros coches y aviones, del nacimiento del teléfono,

---

<sup>6</sup> Una figura imprescindible para quien esté interesado en ahondar en la temática de la ciudad es Richard Sennett; su monumental *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization* sigue siendo uno de los faros en la temática.

la expansión de la electricidad y el desarrollo del cine y la fotografía. Esta explosión del ingenio humano, este despertar tecnológico sin precedentes, desencadenó un lógico optimismo que hizo creer a los habitantes de la primera mitad del siglo XX que estaban llamados a escribir con letras de oro su capítulo en el libro en blanco de la historia. La ciencia capacitaba así a los individuos y a la raza entera a erigirse en portadores de la Razón con mayúsculas. En el conciso pero imprescindible *La inflexión posmoderna*, Alberto Ruiz de Samaniego nos indica lo siguiente:

Un sujeto que, al modo kantiano, se autoidentifica con la razón, capaz de planificar a priori el mundo a través de representaciones con valor objetivo, en tanto en cuanto confía en el carácter referencialista, objetivo, del lenguaje. En consecuencia, dueño de sí y de su propio destino, nacido para la dominación, explotación y control racional (científico) de la naturaleza, de lo dado o inmediato. En este Sujeto radica la idea de progreso, en definitiva, la expansión de este programa a través de las instituciones en que se organiza: científicas, políticas, estéticas y éticas. (Ruiz de Samaniego, 2004: 17-18)

Es este el corazón del asunto: el sujeto moderno es profundamente kantiano, y confía plenamente en su intelecto para aprehender la realidad que le rodea. De este modo se concibe una estética que pretende llevar el arte *más allá*, como nos indica Jameson: «Modernism constitutes, above all, the feeling that the aesthetic can only fully be realized and embodied where it is something more than the merely aesthetic» (Jameson, 1998: 101), el arte modernista busca, en esencia, *transcender*. Y es que el modernismo es el portador de la antorcha que enciende, con una chispa nocturna que se torna en llamarada, la Revolución Francesa. Esta relación entre el modernismo y los sucesos de 1789 ha sido ya tratada por varios autores —especialmente certero es el paralelismo que traza Steiner, y que plasmaremos en el punto 4.1. de esta tesis— pero nos interesa aquí el énfasis que Josipovici pone en su *What Ever Happened to Modernism?*: «What the Revolution did was give everyone the sense that even the most ordinary life could be changed. You were not stuck for ever in the place or the role into which you had been born. Everyone was now equal and everyone, in principle, had equal opportunities» (Josipovici, 2010: 70). Este sentimiento de movilidad social —en el que después se asentaría firmemente el capitalismo más exacerbado—, con todas las posibilidades que abre y los sueños que posibilita, queda patente del modo más poético

en la célebre cita de Napoleón: «Todos mis soldados llevan en su mochila un bastón de mariscal». Llegados a este punto resulta inevitable preguntarse, si la modernidad está ligada de este modo al sólido proyecto de la Razón, si fía sus obras a una creencia humanista, si considera que el espíritu humano es capaz de condensar la realidad y extraer de ella el jugo necesario para llegar más lejos, ¿qué fue mal? ¿Qué hace necesario un *post* a este modernismo? Como reza una estampa de Goya que descansa en el Prado, *el sueño de la razón produce monstruos*. Zygmunt Bauman abre su premiado *Modernity and the Holocaust* con una llamada de atención a no olvidar la significación del exterminio nazi y las consecuencias que ello ha tenido en la Humanidad. El filósofo nos advierte que una corriente actual, que tiende a minimizar la importancia de este acontecimiento, se esfuerza en presentarlo como «an event in *Jewish* history. This makes the Holocaust unique, comfortably uncharacteristic and sociologically inconsequential» (Bauman, 1989: 1). Por supuesto, esto no quiere decir que la razón lleve necesariamente a la barbarie, ni siquiera que la justifique, pero resulta innegable que ha devenido en ella en alguna ocasión. Precisamente la imagen de la guerra y el Apocalipsis es una de las fuerzas motoras de *The Sense of an Ending* de Frank Kermode —no en vano, uno de los capítulos del libro se titula *The Modern Apocalypse*—, que nos advierte sobre los peligros de cualquier tiempo de crisis o transición: «We can think of them as fictions, as useful. If we treat them as something other than they are we are yielding to irrationalism; we are committing an error against which the intellectual history of our century should certainly have warned us. Its ideological expression is fascism; its practical consequence the Final Solution» (Kermode, 2000: 103)

Resulta necesario retomar aquí las ideas de Kermode que anticipábamos en párrafos anteriores. El autor, como ya hemos establecido, no considera auténticas las divisiones que se realizan para facilitar el estudio de las épocas, y piensa en el modernismo como en un continuo. Fredric Jameson, cuyo *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* es una de las piedras fundacionales básicas para el movimiento, también argumenta algo parecido sobre la simplificación inherente a cualquier intento por parte de los historiadores (también historiadores de la literatura) de dividir periodos de forma meridiana: «I must limit myself to the suggestion that radical breaks between periods do not generally involve complete changes of content but rather the restructuring of a

certain number of elements already given» (Jameson, 1998: 18). Nos resulta así clave para nuestra concepción del modernismo y de los epígrafes subsiguientes este modernismo continuo o, como el propio Kermode dice: «Dante calls the point where all times are present, *il punto a cui tutti li tempi son presenti*» (Kermode, 2000: 6), este *presente continuo* es pues una narración, una forma de concebir el modernismo distinta de la que planteaba Bauman en su tratado sobre el holocausto: aquí la modernidad no tiene un antes y un después claramente definidos, que requiere de un *post* para ser superada, es más bien un todo con diferentes fases que construyen un proyecto global. Kermode coincide con Bauman en el punto de inflexión: para ambos la Segunda Guerra Mundial es una suerte de Apocalipsis contemporáneo que conlleva cambios inevitables en el devenir común de la Humanidad. Kermode distingue de este modo dos fases dentro del modernismo: «traditionalist modernism has its roots in the period before the Great War, but its flowering came later than that of anti-traditionalist modernism (...) This anti-traditionalist modernism is the parent of our own schismatic modernism» (Kermode, 2000: 103), dicho de otro modo, hay un modernismo “clásico” o tradicional, que es el que habitualmente la crítica ha dado en denominar modernismo, que se desarrolla antes de la primera Guerra Mundial y un segundo modernismo para el que Kermode utiliza a lo largo de su ensayo el término *schismatic modernism*, que vendría a identificarse con lo que se concibe como posmodernismo, aquel que busca precisamente el cisma, la ruptura, pero que a ojos de Kermode es una nueva forma de expresar el mismo impulso vital. El crítico británico va más allá y considera (a nuestro parecer con bastante buen criterio) que lo absolutamente nuevo es, simplemente, inconcebible: «This is, I think, a point to be remembered whenever one considers extremely novel, avant-garde writing. Schism is meaningless without reference to some prior condition; the absolutely New is simply unintelligible, even as novelty» (Kermode, 2000: 110). Este modernismo cismático es una respuesta diferente a problemas similares que presenta la realidad, ya que: «There is a continuity between them, a continuity of crisis; what distinguishes them broadly is that the older, in an ancient tradition, remade or rewrote its past, but the latter has a nihilistic, schismatic quality» (Kermode, 2000: 122). Y es que, para Kermode, el arte es una forma de comunicación entre espíritus humanos y, como tal, está regida por unos parámetros y

cerrado a unas posibilidades de innovación y ruptura limitadas: «novelty in the arts is either communication or noise. If it is noise there is no more to say about it. If it is communication it is inescapably related to something older than itself (Kermode, 2000: 102). Coincidimos con el análisis que presenta Kermode de un modernismo no rupturista tanto como continuista, como un modernismo del *presente*, concebido como manifestación con la que abordar los problemas de estar vivo en cada una de las épocas de la historia de la humanidad. Y es que este modernismo, esta forma de abordar la vida, es sino de la raza humana, puesto que: «Men, like poets, rush 'into the midst,' *in medias res*, when they are born; they also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems» (Kermode, 2000: 7). En el siguiente apartado veremos si, efectivamente, podemos hablar de posmodernismo como corriente con entidad propia y distintiva o de continuación del modernismo, y si críticos como Hal Foster tenían razón al señalar que: «modernism, at least as a tradition, has "won" — but its victory is a Pyrrhic one no different than defeat, for modernism is now largely absorbed» (Foster, 1983: IX).

## 2.2. AND NOW FOR SOMETHING COMPLETELY DIFFERENT: POSMODERNISMO

Modern architecture died in St Louis, Missouri on July 15, 1972 at 3.32 pm (or thereabouts) when the infamous Pruitt-Igoe scheme, or rather several of its slab blocks, were given the final *coup de grace* by dynamite. Previously it had been vandalised, mutilated and defaced by its black inhabitants, and although millions of dollars were pumped back, trying to keep it alive (fixing the broken elevators, repairing smashed windows, repainting), it was finally put out of its misery. Boom, boom, boom. (Jencks, 2011: 41-42)

El modernismo ha tenido muchas muertes, pero quizá ninguna tan famosa en el ámbito académico como la que le propinó Charles Jencks en su célebre ensayo *The Language of Post-Modern Architecture* de 1977. La ciudad, como hemos visto anteriormente, era una de las piedras fundacionales del movimiento, el hábitat humano por excelencia, lo que hizo que el arte de la arquitectura tomará más peso a medida que nos adentramos en el siglo XX; el propio Benjamin ya habló de la importancia de esta: «the human need for

shelter is lasting. Architecture has never been idle. Its history is more ancient than that of any other art, and its claim to being a living force has significance in every attempt to comprehend the relationship of the masses to art» (Benjamin, 1969: 18). Nadie encarna mejor los principios de este arte en su vertiente modernista que Le Corbusier —su idea de la vivienda como *machine à habiter* y su concepción racionalista del espacio público/privado le convierten en heredero de la Ilustración como hemos establecido en el anterior epígrafe —, y es por ello que la demolición de Pruitt-Igoe es particularmente importante: se construyó de acuerdo con los ideales del CIAM (Consejo Internacional de Arquitectos Modernos) y, el complejo de 33 bloques, fue premiado por el Instituto Norteamericano de Arquitectos desde su mismo diseño en 1951. Desde que se construyera en 1954 hasta la demolición de sus primeros edificios 18 años después (terminaría de demolerse en 1976), el proyecto había pasado de bandera arquitectónica en primer lugar a intento de hogar para blancos y negros por igual con el fin de la segregación racial impuesta en 1956 y, en última instancia, caldo de cultivo para la delincuencia y la inseguridad ciudadana. Así, como el propio Jencks nos señala, aunque nadie se vistiera de luto aquel día, aunque el artificiero no soltase una lágrima por el significado de su gesto, la desaparición del modernismo con aquella carga de explosivos<sup>7</sup> no es menos real. El intento de Jencks de señalar con absoluta exactitud el momento del derrumbamiento es, por supuesto, una ficción: el autor no estuvo presente y el párrafo es más una aproximación, una conjetura, que una realidad; pero además es una ficción modernista, lo cual no deja de ser irónico: el intento de fechar el segundo de la muerte del modernismo resulta en una concreción típicamente modernista. Hoy en día, en el mundo post, según nos indica Fredric Jameson, el mismo significado de la demolición se ha visto alterado: «Today the very meaning of demolition has been modified, along with that of building: it has become a generalized postnatural process that calls into question the very concept of change itself and the inherited notion of time that accompanied it» (Jameson, 1998: 55). Encontramos de esta manera la primera respuesta del posmodernismo al modernismo: como veíamos anteriormente, el modernismo está profundamente engarzado con el nacimiento de las grandes urbes, y

---

<sup>7</sup> De hecho el espectáculo fue televisado y obtuvo una audiencia altísima. Quien quiera presenciar el momento puede revivirlo con música de Philip Glass en una secuencia de la sublime *Koyaanisqatsi - Life Out of Balance*.



debe buena parte de su riqueza visual al urbanismo, a los *arcades* de Benjamin, mientras que el posmodernismo supera en cierta medida esta raíz, como bien expone el propio Jameson:

The modern still had something to do with the arrogance of city people over the provincials, whether this was a provinciality of peasants, other and colonized cultures, or simply the precapitalist past itself: that deeper satisfaction of being *absolument moderne* is dissipated when modern technologies are everywhere, there are no longer any provinces, and even the past comes to seem like an alternative world, rather than an imperfect, primitive stage of this one (Jameson, 1998: 54)

Pero antes de adentrarnos en materia en este intento de definir lo posmoderno —o, como poco, la nueva cara que adopta el modernismo, ya que, como establecimos en el epígrafe anterior, si bien no ruptura, sí consideramos que la Segunda Guerra Mundial supone cuanto menos un punto de inflexión que obliga a los autores a tratar las problemáticas con una óptica distinta— tomémonos un momento para apreciar el concepto y trazar sus orígenes. Como relata Perry Anderson en *Los orígenes de la posmodernidad* (2000), el término «posmodernismo» apareció por primera vez en la filología hispánica, de boca de Federico de Onís, para describir un reflujo conservador dentro del propio modernismo. El amigo de Unamuno y Ortega contrasta el modelo con el de su augurado sucesor, al que denomina «ultramodernismo», que vendría a ser una nueva culminación dentro de las vanguardias con una «poesía rigurosamente contemporánea». En el ámbito anglosajón, es habitual citar como primer uso del término Post-Modern al historiador británico Arnold Toynbee. En el quinto de los doce tomos que componen *A Study of History*, Toynbee asegura: «our own 'Post-Modern' age has been inaugurated by the General War of 1914-18» (Toynbee, 1955: 43). La idea fue el pistoletazo de salida a todo un género dentro de los estudios literarios norteamericanos. Si bien los periodos que designó el historiador no se corresponden con la actual concepción del género cabe apuntar, en su descargo, que publicó el tomo en 1939, antes de que la Segunda Guerra Mundial cambiase el mapa y la concepción universal. *The Myth of the Postmodern Breakthrough* (en la edición consultada, dentro del volumen *Literature Against Itself*), de Gerald Graff, uno de los textos fundacionales de la narrativa posmoderna, comienza precisamente con nuestra aseveración anterior

sobre la proximidad entre las dos corrientes: el autor asegura que modernismo y su inmediato sucesor no están tan lejos como podría parecer. El texto, publicado originalmente en la revista *TriQuarterly* en el invierno de 1973, aboga por una concepción diferente a la que defendían los críticos hasta el momento. Desde el mismo título vemos que Graff se propone luchar contra el mito del *breakthrough* y propone, en su lugar, al posmodernismo como suerte de culminación lógica de la tradición anterior. Por supuesto, Graff señala varios elementos distintivos de la corriente:

Perceiving that the modernist's seriousness rests on admittedly arbitrary foundations, the postmodern writer treats this seriousness as an object of parody. Whereas modernists turned to art, defined as the imposition of human order upon inhuman chaos (...) postmodernists concluded that, under such conceptions of art and history, art provides no more consolation than any other discredited cultural institution. Postmodernism signifies that the nightmare of history, as modernist esthetic and philosophical traditions have defined history, has overtaken modernism itself. If history lacks value, pattern, and rationally intelligible meaning, then no exertions of the shaping, ordering imagination can be anything but a refuge from truth. Alienation from significant external reality, from *all* reality, becomes an inescapable condition. (Graff, 1979: 55)

Así, más allá de la superación de la ciudad que veíamos anteriormente, llegamos a la que es sin duda una de las características o novedades principales del posmodernismo: un desapego a la realidad, una mirada irónica o paródica, que revela una profunda desafección por el mundo. Si decíamos que el modernismo se identificaba con el proyecto de la Ilustración, con una filosofía profundamente kantiana que tenía al espíritu humano como capaz de aprehender por sí solo la realidad exterior, vemos que el posmodernismo se alinea más bien con una fase *poskantiana*, esto es, *poshumanista*; los horrores de Auschwitz conformaron una conciencia cínica, que sustituye la ilusión de la primera mitad del siglo por el desapego y la desconfianza en la razón. Graff es consciente de la situación al afirmar que: «Not only have the older social, moral, and epistemological claims for art seemingly been discredited, but art has come to be seen as a form of complicity, another manifestation of the lies and hypocrisy through which the ruling class has maintained its power» (Graff, 1979: 31). El arte, la literatura, buscan de este modo desvincularse de su labor social y alinearse más bien con un arte más “puro”, más cercano al concepto vanguardista de “el arte por el arte”. Tanto es así, que los viejos propósitos modernistas no solo parecen anticuados sino irreales e

irrealizables: «Literature increasingly adopted an ironic view of its traditional pretensions to truth, high seriousness, and profundity of “meaning”» (Graff, 1979: 33). Para Graff, términos como “meaning”, “truth” o “reality” ya no pueden ser utilizados sin el acompañante pesaroso de las comillas. El intento de *trascender* es sustituido por la intención de *entretener*, proyectos como el proustiano son inconcebibles en pleno posmodernismo, caracterizado por la ironía y la mofa de modo supremo, y casi por una urticaria hacia el arte con pretensiones.

En cualquier contexto vinculado con el posmodernismo resulta inevitable citar a Ortega y Gasset, y es que *La deshumanización del arte*, a pesar de datar de 1925, se puede leer como poco menos que un canto a la posmodernidad. Ortega pone a Proust, Ramón Gómez de la Serna y Joyce como ejemplos de superación del realismo llevándolo hasta sus últimas consecuencias: «no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida» (Ortega y Gasset, 2003: 71) y, tomando como ejemplo la obra del francés, pone de relieve lo que el lector puede encontrar, un cambio de paradigma que separa a este nuevo movimiento de su antecesor: «lo esencial que el latifundio de su libro tiene de común con la nueva sensibilidad es el cambio de perspectiva: desdén hacia las antiguas formas monumentales del alma que describía la novela, e inhumana atención a la fina estructura de los sentimientos, de las relaciones sociales, de los caracteres» (Ortega y Gasset, 2003: 71). Pero quizá donde más vemos el acierto de Ortega en su inspirada descripción del advenimiento modernista sea en el uso de la ironía que hace este arte nuevo, y el valor de la sociedad que esto deja ver: «Dudo mucho que a un joven de hoy le pueda interesar un verso, una pincelada, un sonido que no lleve dentro de sí un reflejo irónico» (Ortega y Gasset, 2003: 80). La ironía, la parodia, pues, son fundamental en la posmoderna cosmovisión —ahondaremos en la aportación de DFW a la temática de la ironía en el siguiente epígrafe, así como en el capítulo correspondiente a *Infinite Jest*— y quizá en ninguna otra obra posmoderna queda tan patente la finalidad paródica como en *Snow White* de Donald Barthelme. Barthelme es uno de los más destacados referentes del posmodernismo norteamericano y cualquiera de sus trabajos (así como los del también teórico John Barth, por ejemplo) podrían servirnos para ilustrar este apartado, pero nos vamos a fijar en su reescritura de un cuento tan clásico como Blancanieves. Transcurridas 80 páginas de la novela, la narración se corta en seco y

encontramos dos páginas de cuestionario con huecos para que el lector conteste a una serie de preguntas; y resulta innegable el intento de romper la cuarta pared involucrando de un modo directo al lector, y de socavar la creencia en las grandes narrativas con las siguientes:

9. Has the work, for you, a metaphysical dimension? Yes ( ) No ( )

10. What is it (twenty-five words or less)? (Barthelme, 1996: 88)

Por supuesto, el trabajo carece de pretensiones “metafísicas” y cualquier intento de resumir las que pudiera tener en 25 palabras o menos es un puro absurdo. Y es que la utilización de la parodia tiene un incuestionable matiz de descreimiento en las intentonas metafísicas, *all-encompassing* del modernismo. Igual que hemos escogido un *film* de Chaplin para titular el apartado anterior, en este epígrafe nos hemos decantado por otra película que consideramos bandera del posmodernismo por varios motivos. *And Now For Something Completely Different* es el título que recibió, en 1971, la primera película que graba el grupo británico de los Monty Python. La expresión, que se había convertido en *catchphrase* a lo largo de la serie televisiva, servía así para nominar el primer largometraje. La realidad es precisamente la opuesta a la que el título sugiere en primer lugar al espectador que se acerca al film sin conocimiento del mismo: la película no ofrece algo ni remotamente *different*, en lugar de ello, se trata de varios de los *sketches* clásicos que mejor habían funcionado en la serie de la BBC vueltos a rodar para el público americano. Vemos así, no solo que la fecha coincide plenamente con el auge posmodernista que estamos tratando, también el interés irónico de su título y la innegable comicidad de su contenido, amén de una absoluta autorreferencialidad en sus contenidos y una extensa red de intertextualidades, característica clave en la posmodernidad como veremos en los siguientes párrafos. También los *sketches* son una forma de comunicación ligada para siempre con la posmodernidad: el bombardeo constante de información conlleva un inevitable descenso en la capacidad de atención y es por ello que contenidos de menos de cinco minutos en la mayoría de casos son la cima de esta forma comunicativa. Pero la utilización del humor no se detiene en la chanza, a un artista posmoderno le aterrará hasta un punto paralizante el verse embarcado en una misión de tal calado como intentar dar sentido a la realidad con su

trabajo, intentar, por así decirlo, poner orden en el caos. Y es que, como nos indica Ortega:

Para el hombre de la generación novísima, el arte es una cosa sin trascendencia (...) Poesía o música eran entonces actividades de enorme calibre: se esperaba de ellas poco menos que la salvación de la especie humana sobre la ruina de las religiones y el relativismo inevitable de la ciencia. El arte era trascendente en un doble sentido. Lo era por su tema, que solía consistir en los más graves problemas de la humanidad, y lo era por sí mismo, como potencia humana que prestaba justificación y dignidad a la especie. (Ortega y Gasset, 2003: 81-82)

Para encontrar la finalidad artística y el objeto de estudio de los autores posmodernos, Graff traza un excelente paralelismo entre un pasaje de Ralph Waldo Emerson en *Self-Reliance* en el que habla del *ser* de la rosa («These roses under my window make no reference to former roses or to better ones; they are for what they are; they exist with God to-day. There is no time to them. There is simply the rose») y uno de Alain Robbe-Grillet sobre la naturaleza del mundo («The world is neither significant nor absurd. It is quite simply»), es decir, ambos autores (uno marcadamente modernista, mientras que la *nouveau roman* del otro puede adscribirse dentro del posmodernismo) llegan a conclusiones similares, el mundo simplemente *es* y el trabajo del artista debe limitarse a reflejar esto en lugar de intentar darle un sentido del que carece, pero las diferencias de matiz aquí son fundamentales:

Both Emerson and Robbe-Grillet are concerned with the intransitivity of natural objects, but the analogy with artistic objects is obvious. Neither nature nor art means anything apart from itself—they simply *are*. Behind Emerson's rose there is the Over-Soul, whereas behind Robbe-Grillet's inexpressive objects there are only hysteria and paranoia—the demystified postmodern equivalent of the Over-Soul. Emerson's object is intransitive because it means everything, Robbe-Grillet's because it means nothing. (Graff, 1979: 50)

A lo largo de este epígrafe, hemos utilizado ejemplos del mundo de la arquitectura y del cine para ayudarnos a comprender qué queremos establecer exactamente por posmodernismo, y ahora nos vamos a apoyar en otra de las artes clásicas: la música. El compositor y autor Leonard B. Meyer escribió, en 1967, un ensayo clave para el nacimiento de la consciencia posmoderna en el que acuñó un término que aquí nos es de gran utilidad en paralelo con el *ser* de los objetos que veíamos. Meyer considera que la

música clásica, es más, la cultura clásica, es *goal-oriented*, desde las líneas de Raphael hasta las curvas de Delacroix revelan una perspectiva *teleológica* del mundo, en contraposición con la música (léase, la cultura) vanguardista, que se liberan de estas cadenas de la obligación y pueden volar más alto que sus predecesoras:

But the music of the avant-garde directs us toward no points of culmination—establishes no goals toward which to move. It arouses no expectations, except presumably that it will stop. It is neither surprising nor, once you get used to its sounds, is it particularly startling. It is simply there. And this is the way it is supposed to be. Such directionless, unkinetic art, whether carefully contrived or created by chance, I shall call anti-teleological art. (Meyer, 1994: 72)

El concepto de *antiteleológico* de Meyer nos sirve así para fijar las temáticas que estábamos tratando: un arte que se aleja de la intención totalizadora del modernismo y que se conforma con *ser* más que con *hacer ser*. Quizá quien mejor lo haya expresado haya sido Lyotard. El filósofo francés está lejos de ser el primer teórico en llamar la atención sobre la materia<sup>8</sup>, pero su *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* sentó, en 1979, las bases de nuestra concepción actual del término. Encargado por el *Conseil des universités du Québec*, Lyotard entregó su “estado de la cuestión” del que más tarde renegaría —leemos en *Los orígenes de la posmodernidad* una cita del propio Lyotard asegurando que se había inventado buena parte de las historias que conformaban el tratado e incluso llega a hablar de él como «simplemente el peor de mis libros» (Anderson, 2000: 32) —, pero del que extraemos varios conceptos indispensables para orientarnos en el universo posdermoderno. La aportación más importante del francés al ámbito de estudios fue la incorporación de concepto de “metanarrativas” ya desde el mismo prólogo:

I will use the term *modern* to designate any science that legitimates itself with reference to a metadiscourse of this kind making an explicit appeal to some grand narrative, such as the dialectics of Spirit, the hermeneutics of meaning, the

---

<sup>8</sup> No es el objetivo del presente trabajo intentar desentrañar qué artículo académico desató la fiebre posmoderna en la segunda mitad del siglo XX. Existe sobrada literatura al respecto. Baste señalar que, cronológicamente, probablemente este honor corresponda a Irving Howe con su *Mass Society and Postmodern Fiction* de 1959 o, tan solo un año después, al artículo de Harry Levin *What Was Modernism?*, citado en el epígrafe anterior. Sin embargo, quizá el primer en trabajar la temática con profundidad, varios años antes de que lo hiciera Lyotard, fuera Ihab Hassan con su *The Dismemberment of Orpheus* de 1971. El propio Lyotard estaba muy influido por Hassan en sus postulaciones, hasta el punto de intervenir en un simposio organizado por este en 1976.

emancipation of the rational or working subject, or the creation of wealth.  
(Lyotard, 1984: XXIII)

Así, Lyotard identifica la creencia en grandes narrativas o meta-narrativas con la corriente modernista. Es necesario por un momento analizar, además de las ideas filosóficas del autor, sus convicciones políticas para comprender toda la dimensión del concepto. Una de las críticas más frecuentes que recibe *The Postmodern Condition* es su obsesión con centrarse en las ciencias naturales y dejar a un lado tanto el arte como la política cuando, curiosamente, eran temas habituales en la bibliografía de su autor. Lyotard ingresa en 1954 en el grupo izquierdista *Socialisme ou Barbarie*, fundado en la internacional trotskista. Durante diez años permanecería el filósofo vinculado al movimiento, para pasar después a pertenecer a *Pouvoir Ouvrier*, una escisión de este, constituida por los miembros cada vez más críticos con el marxismo de la URSS. Los sucesos de mayo del 68 y los años que le siguieron fortalecieron el sentimiento anticomunista en Lyotard, como se puede comprobar en textos como *Dérive à partir de Marx et Freud* de 1973. De este modo, cuando, en 1976, el partido socialista y comunista francés acordaron un programa común para las elecciones legislativas y su victoria se veía plausible, Lyotard no dudó en ser abiertamente crítico con el PCF. La intervención en campaña del filósofo fue su *Instructions païennes* de 1977, en el que hacía una primera aproximación a los conceptos de meta-narrativas o grandes narrativas que después popularizaría, con una excepción, y es que, en un primer momento, identificó de un modo directo la gran narrativa con el marxismo. Hecha la aclaración, volvamos al texto, para encontrar de franca utilidad una de las pocas (y más certeras) definiciones concisas que es posible encontrar del posmodernismo:

Simplifying to the extreme, I define *postmodern* as incredulity toward metanarratives. This incredulity is undoubtedly a product of progress in the sciences: but that progress in turn presupposes it. To the obsolescence of the metanarrative apparatus of legitimation corresponds; most notably, the crisis of metaphysical philosophy and of the university institution which in the past relied on it. The narrative function is losing its functors, its great hero, its great dangers, its great voyages, its great goal. (Lyotard, 1984: XXIV)

El concepto evolucionaría para abarcar cualquier gran narrativa, incluyendo el marxismo, por supuesto, pero extendiéndose después también al cristianismo, por

ejemplo. En un epílogo escrito años después bajo el título *Answering the Question: What is Postmodernism?* Lyotard ponía en el énfasis en —como hemos visto más arriba que hacía de igual modo Ortega— liberar a los artistas de cualquier atisbo de intención totalizadora: «It must be clear that it is our business not to supply reality but to invent allusions to the conceivable which cannot be presented (...) Let us wage a war on totality; let us be witnesses to the unrepresentable; let us activate the differences and save the honor of the name» (Lyotard, 1984: 81-82). Para el posmodernismo no hay guerra contra la unidad o a favor de la fragmentación, ya que la misma idea de la unidad es una pura quimera, como bien explica Eagleton: «[Postmodernism] is too young to recall a time when there was (so it is alleged) truth, unity, totality, objectivity, universals, absolute values, stable identities and rock-solid foundations, and thus finds nothing disquieting in their apparent absence» (Eagleton, 2014: 185).

El *fin de las grandes narrativas* de Lyotard, que nos resulta fundamental para comprender la actitud posmoderna, nos lleva irremediamente a otro debate que aún sigue candente, que no es otro que el del *fin de la historia*. El origen de esta idea proviene de una clase en la Universidad de Berlín en la que, en 1828, Hegel formuló la tesis de *el fin del arte*. Más de un siglo después, el filósofo francés de origen ruso Alexandre Kojève se encargaría de rescatar la idea y actualizarla: conocido sobre todo por sus acertadas lecturas y divulgaciones de las ideas hegelianas, se encargaría de acuñar el concepto de *fin de la historia*. La brillante interpretación de la *Fenomenología del Espíritu* hegeliana de Kojève sabe leer el *telos* histórico y augura, como indica Judith Butler: «the end of history is the beginning of a truly anthropocentric universe. In Kojève's words, it is the revelation of "Man" or, perhaps more descriptively, of human subjectivity» (Butler, 1987: 65). La interpretación del devenir histórico hegeliano, inaugura así una fase del individuo más allá de la historia: «As a posthistorical agent, one whose historical formation has been concluded, Kojève's subject no longer requires a dialectical narrative to reveal his own historicity» (Butler, 1987: 75). El mexicano Octavio Paz supo leer de manera sobresaliente este debate del fin del arte y relacionarlo —como hemos venido haciendo nosotros a lo largo de esta tesis— más bien con el fin de la modernidad en su conocidísimo *Los hijos del limo*:



¿Fin del arte y de la poesía? No, fin de la «era moderna» y con ella de la idea de «arte moderno». La crítica del objeto prepara la resurrección de la obra de arte, no como una cosa que se posee, sino como una presencia que se contempla. La obra no es un fin en sí ni tiene existencia propia: la obra es un puente, una mediación. La crítica del sujeto tampoco equivale a la destrucción del poeta o del artista, sino a la noción burguesa de autor. Para los románticos, la voz del poeta era la de *todos*; para nosotros es rigurosamente la de *nadie*. Todos y nadie son equivalente y están a igual distancia del autor y de su yo. (Paz, 1990: 223-224)

La actualidad de esta discusión, sin embargo, no se debe a la obra de Kojève, sino a uno de sus discípulos: Francis Fukuyama es, de cara al gran público, el primero en hablar de el fin de la historia. Aparecido originalmente a finales de los años ochenta en forma de artículo, el concepto toma cuerpo en el libro homónimo publicado en 1992 y en el que aprovecha la caída del muro de Berlín y el colapso de la Unión Soviética para asentar sus ideas: el fin de la Guerra Fría marcaba la victoria definitiva del capitalismo e indicaba, de manera inconfundible para Fukuyama, el éxito del sistema suponía el *non plus ultra* de la especie humana. Buena parte de la prensa hizo suya esta idea y propulsó las teorías de Fukuyama<sup>9</sup>: su pensamiento de corte conservador le valdría un puesto en el Departamento de Estado de George Bush, pero también le granjeó numerosas críticas de pensadores en el otro ala del espectro<sup>10</sup>. La crítica a esta idea no es la fácil *el tiempo sigue su curso* —en el siguiente epígrafe veremos cómo han sucedido desde entonces eventos que de sobra permiten superar cualquier noción del fin de la historia— sino, que Fukuyama podría haberse beneficiado de haber leído a Lyotard: y es que la idea del politólogo norteamericano es profundamente modernista al intentar encontrar un fin en lugar de un continuo y, además, se limita a sustituir una gran narrativa (marxismo) por otra (capitalismo) sin tener en cuenta que el desafío de Lyotard es a la totalidad. Vattimo, otro de los *liberadores* que asestaron un golpe mortal —o eso parecía— al modernismo con su célebre *El fin de la modernidad*, está en este sentido especialmente acertado al señalar que en ningún caso se puede considerar que el inicio del

---

<sup>9</sup> Es posible incluso trazar un antecedente lejano a las hipótesis de Kojève/Fukuyama: Schiller ya especulaba en el siglo XVIII sobre el fin del tiempo histórico aplicando las ideas kantianas del tiempo permanente. Nótese la ironía de que la teoría de Schiller fuese pronunciada en la lección inaugural del Curso de Verano de 1789, pronunciada en mayo.

<sup>10</sup> «¿Acaso no se tratará de un nuevo evangelio, el más ruidoso, el más mediático, el más *successful* a propósito de la muerte del marxismo como fin de la historia? Esa obra parece a menudo, es verdad, el consternador y tardío subproducto de una “*footnote*”: *Nota benne* para cierto Kojève que merecería algo mejor» (Derrida, 1995: 70)

posmodernismo marque el “fin de la historia” sino el “fin de la historicidad”. Vattimo entiende que la historia es el «proceso objetivo dentro del cual estamos insertos», mientras que la historicidad es «un determinado modo de tener conciencia de que formamos parte de ese proceso» (Vattimo, 1987: 12); para el pensador italiano, la cultura de la imagen en la que se encuentra sumido el sujeto posmoderno le hace sentirse dentro de una «inmovilidad realmente no histórica», pero la ausencia de conciencia histórica, como es evidente, no anula en modo alguna el transcurrir del tiempo. En el trabajo de fuerte contenido filosófico de Vattimo hay varios conceptos más que nos interesa rescatar al parecernos fundamentales para comprender al sujeto posmoderno. Vattimo considera solo a un filósofo verdadero padre del movimiento: «Se puede sostener legítimamente que la posmodernidad filosófica nace en la obra de Nietzsche» (Vattimo, 1987: 145) y, efectivamente, hay un concepto en *La voluntad de poder* que nos resulta fundamental: «Mi hipótesis: el sujeto como multiplicidad», es decir, la unicidad del sujeto modernista, motor y medida del universo se acaba y, la disolución de las viejas creencias y los grandes valores otrora enraizados, devienen en un ser no solo múltiple sino cambiante. Paul Ricoeur definió con mucha exactitud a Nietzsche en un capítulo de *Sí mismo como otro* como “el *cogito* quebrado”, la gran tradición filosófica de Descartes llegaría así al punto de inflexión con el filósofo alemán, que logra poner en duda el *Yo* de la proposición de Descartes con su propuesta, sin duda hiperbólica pero no por ello menos próxima al sentir posmoderno de la multiplicidad.

El sujeto, pues, se torna tecnológico: abandonada la historia (o la historicidad), se vuelve fragmentario<sup>11</sup>, y esto tiene un impacto directo e innegable en la literatura posmodernista. Llegamos de este modo a una de las características clave de la producción artística de este periodo: la intertextualidad. Los textos trazan una red de conexiones con obras anteriores con las que mantienen un diálogo incesante y complejo. Para comprender mejor el significado de este término, es imprescindible volver al

---

<sup>11</sup> Irremediablemente, además. Esta disociación, esta negación de la realidad externa de alguna manera es uno de los elementos diferenciales para la posmodernidad respecto de sus antecesores, como bien explica Graff: «Borges’s kind of postmodern writing, even in presenting solipsistic distortion as the only possible perspective, nevertheless presents this distortion as distortion—that is, it implicitly affirms a concept of the normal, if only as a concept which has been tragically lost» (Graff, 1979: 56)

trabajo de la teórica Julia Kristeva, que fue la encargada de nominar el concepto. En su fundamental *Word, Dialogue and Novel*, de 1966, la búlgara es, junto a su compatriota Tzvetan Todorov, la encargada de introducir a la conciencia occidental el trabajo del Mikhail Bakhtin, de quien bebe (y cita) de manera indudable. Bakhtin postula una ciencia *translingüística* y trabaja en conceptos como *dialogism* o *carnivalism* que Kristeva se esfuerza en comprender y exponer —no pocos comentaristas posteriores la acusarían de ser una *traductora* de las ideas de Bakhtin, más que una creadora de nuevos conceptos—. La novela carnavalesca o polifónica como la entiende Bakhtin ha existido desde hace siglos y es posible argumentar que aparece de manera habitual en obras de Rabelais, Swift o Dostoyevski (todos ellos, por qué no, precursores en ciertos aspectos del posmodernismo), pero esta polifonía desaparece o cambia con la llegada de la modernidad: «A break occurred at the end of the nineteenth century: while dialogue in Rabelais, Swift and Dostoevsky remains at a representative, fictitious level, our century's polyphonic novel becomes 'unreadable' (Joyce) and interior to language (Proust, Kafka)» (Kristeva, 1986: 42), así pues, estamos ante una posmodernidad que “supera” o “sobrepasa” a la modernidad precisamente mirando hacia el pasado, estableciendo así en la riqueza de alusiones y conexiones<sup>12</sup>, uno de los pilares de su tiempo, como bien sabe ver Kristeva: «More than binarism, dialogism may well become the basis of our time's intellectual structure» (Kristeva, 1986: 59). La lista de ejemplos aquí sería interminable: *Ragtime* de Doctorow traza paralelismos con la trilogía norteamericana de Dos Passos, *Chimera* de Barth establece un diálogo desde su mismo título con la mitología griega y con *Las mil y una noches*, Pynchon traza conexiones, a lo largo de toda su obra, con Proust o con Conrad. Mención especial merece en este rápido repaso Vladimir Nabokov —desistiremos en el actual trabajo de intentar incluir al autor ruso en una categoría definida en el tríptico modernismo/posmodernismo/posposmodernismo, ya que esa tarea requeriría una tesis para ella sola, pero baste señalar que, casi cada una de sus obras, puede emplazarse en una corriente diferente— quien construye en *Pale Fire* el artilugio metatextual perfecto: la obra comienza con un poema en cuatro cantos, de poco más de mil versos y, las más de 300 páginas restantes, son comentarios al texto, citas al pie, cuerpo crítico de un académico amigo del

---

<sup>12</sup> El marido de Kristeva, el autor francés Philippe Sollers, lo denominó *la travesía de la escritura*.

supuesto poeta. Nabokov logra de este modo lo que puede considerarse una máquina metaficcional total, una que funciona sin tener siquiera necesidad de hacer alusiones *fuera* del texto. La pregunta que surge entonces es, si, como hemos visto, *Tristram Shandy* puede considerarse en algunos aspectos una novela posmoderna, ¿qué diferencia al movimiento de la segunda mitad del siglo XX con la literatura de los siglos XVIII y XIX? La respuesta podría ser: ninguna. Laurence Sterne es, por derecho propio, un escritor de inquietudes posmodernistas que nació antes de época, comprendiendo así que las pulsiones de este movimiento no están atadas a una coordenadas espacio-temporales sino a una estética en su trabajo. Y estaríamos, a nuestro entender, ante una respuesta plenamente válida. También podría argumentarse, sin embargo, algún matiz. Quizá nadie haya comprendido mejor que Linda Hutcheon las características de la posmodernidad, como revelan los dos trabajos consultados para el desarrollo de esta tesis: *A Poetics of Postmodernism* y *A Theory of Parody*. El factor clave en ambos trabajos para comprender la intertextualidad posmoderna es su componente paródico:

most of these postmodernist contradictory texts are also specifically parodic in their intertextual relation to the traditions and conventions of the genres involved. When Eliot recalled Dante or Virgil in *The Waste Land*, one sensed a kind of wishful call to continuity beneath the fragmented echoing. It is precisely this that is contested in postmodern parody where it is often ironic discontinuity that is revealed at the heart of continuity, difference at the heart of similarity. Parody is a perfect postmodern form in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies. It also forces a reconsideration of the idea of origin or originality that is compatible with other postmodern interrogations of liberal humanist assumptions (Hutcheon, 1988: 11)

En otras palabras, la parodia no se detiene en el humor burdo o gratuito, en la referencialidad sin fin, sino que quien la emplea busca algo más allá: «Parody, then, in its ironic “trans-contextualization” and inversion is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony» (Hutcheon, 2000: 32). Así, igual que hablábamos anteriormente del caso de los Monty Python para comprender cómo el género audiovisual se ve imbuido de posmodernismo, podemos sumar otro ejemplo cinematográfico: *Zelig*, de Woody Allen. Se trata de un falso documental o *mockumentary* en el que Allen da vida a Leonard Zelig, conocido como “el camaleón

humano” que, a falta de una personalidad definida, se mimetiza con la de aquellos que le rodean. La película es así un ejemplo preclaro del posmodernismo —probablemente de los más brillantes junto con *F for Fake* de Orson Welles— en cuanto a desintegración del sujeto y su configuración de pastiche, pero también en cuanto a su componente paródico: homenaja a la par que se burla de las películas de los años dorados de Hollywood. También encarna de modo brillante la intertextualidad posmoderna, no solo con otras películas, sino con obras literarias como es habitual en la filmografía del autor<sup>13</sup>. Profundiza más acerca del concepto de intertexto Alberto Ruiz de Samaniego:

El poder dominante de la intertextualidad posmoderna, donde hay a la vez irónica continuidad y discontinuidad, es como una enciclopedia borgiana —el juego de la cultura circular, como su propio nombre indica—. En el terreno de la ética podríamos incluso interpretar la intertextualidad como la posibilidad misma de conferir un carácter ético a las condiciones de aparición del sujeto. Lo que llamamos identidad es necesariamente una construcción intertextual en tanto en cuanto todo usuario del lenguaje puede y debe interrogarse acerca de las diferentes narraciones que la constituyen (Ruiz de Samaniego, 2004: 53)

Un ejemplo clarísimo del uso del lenguaje para la construcción del sujeto posmoderno lo encontramos en *Dispatches*, de Michael Herr, y no deja de resultar irónico que encontremos un ejemplo tan claro de esta “nueva” novela, precisamente, en un texto perteneciente al Nuevo Periodismo. Herr era el corresponsal de la revista *Esquire* en Vietnam y, ante la imposibilidad de retratar los horrores que presencia utilizando las técnicas narrativas convencionales, no duda en utilizar *slang*, frases hechas o lenguaje típicamente afroamericano, que era más habitual oír en series de televisión que leer en piezas de pretendida seriedad. Jameson lo refleja con acierto al indicar que: «The first terrible postmodernist war cannot be recounted in any of the traditional paradigms of war novel or movie» (Jameson, 1998: 16). Los autores posmodernistas deben buscar así nuevas “armas” con las que luchar, ya que las viejas estéticas modernistas no solo han quedado conquistadas sino desfasadas: «Not only are Joyce and Picasso no longer weird and repulsive, they have become classics and now look rather “realistic,” and this is the

---

<sup>13</sup> El hecho que da pie al planteamiento de toda la película es que Zelig afirma haber leído *Moby-Dick* cuando no es cierto. Pero la película es literaria en otros muchos sentidos, como los cameos con los que cuenta de Saul Bellow y Susan Sontag o por la inclusión del único vídeo de archivo del que se tiene constancia de Scott Fitzgerald.

result of a canonization and academic institutionalization of the modern movement generally that can be traced to the late 1950s» (Jameson, 1998, 4). Podría chocar la inclusión de películas o artículos periodísticos junto al de obras de alto calado intelectual, pero llegamos de este modo a otro de los elementos fundacionales y definitorios de la posmodernidad, uno que, sin duda, comparten la franca mayoría de los textos que merecen este membrete: «the erosion of the older distinction between high culture and so-called mass or popular culture» (Jameson, 1998: 2). El desmoronamiento de barreras no se limitó a la destrucción del dique que separaba alta y baja cultura: también los géneros narrativos y teóricos se vieron en gran medida unificados, hasta el punto de poder entender el posmodernismo como la conversión norteamericana del posestructuralismo francés —habida cuenta de que una equiparación total entre ambos resulta imposible; no pocos posestructuralistas se han desmarcado del posmodernismo y se han declarado abiertamente modernos, pero a nuestro parecer resultan innegables los símiles que se trazan entre unos y otros—, aunque solo sea por las críticas neoliberales que ambos movimientos han recibido. De Proust a Deleuze, de Joyce a Kristeva, de Flaubert a Barthes: vemos en la posmodernidad una tendencia al análisis, a la teoría literaria, que estaba ausente en el modernismo y que lo pone en línea con la tendencia posestructuralista. Andreas Huyssen hace un excelente análisis (incluido en *El debate modernidad - posmodernidad*) sobre los paralelismos de ambas tendencias, señalando los puntos en común y las diferencias y, especialmente, se apena ante el timorato posicionamiento político en la vertiente estadounidense: «No es casual que el corpus políticamente más débil de la escritura francesa (Derrida y el último Barthes) haya sido privilegiado en los departamentos de literatura de Estados Unidos, en detrimento de proyectos más tensionados políticamente como los de Foucault, Baudrillard, Kristeva o Lyotard» (Casullo, 2004: 252). Esta mixtura de géneros no es aportación exclusiva de la posmodernidad, pero sí lo es, como señala a vuelapluma Octavio Paz, la obsesión por la imagen más que por el objeto en sí:

El romanticismo mezcló los géneros. El simbolismo y la vanguardia consumaron la fusión entre prosa y poesía. Los resultados fueron monstruos maravillosos, del poema en prosa de Rimbaud a la epopeya verbal de Joyce. La mezcla de géneros y su final abolición desembocó en la crítica del objeto de arte. La crisis de la noción de obra se manifestó en todas las artes pero su expresión más radical fueron los

*ready-made* de Duchamp. Consagración irrisoria: lo que cuenta no es el objeto, sino el acto del artista al separarlo de su contexto y colocarlo en el pedestal de la antigua obra de arte. (Paz, 1990: 222)

Desembocamos así de lleno en otro de los pilares que fundamentan el imaginario y la expresividad posmodernas: la obsesión por la imagen y, por ende, por la apariencia. Esta obstinación con la imagen aparece por primera vez en la obra de Baudelaire, eterno puente entre tendencias, y su profunda desconfianza del daguerrotipo y la incipiente fotografía —irónicamente, el retrato que se hizo pasaría a ser la imagen que se incorporaría de él a la consciencia colectiva y portada de numerosas ediciones de sus obras—, que le lleva a desconfiar tanto de la masa como del propio modo de expresión: «Está bien claro que esa multitud idólatra postulaba un ideal digno de ella y apropiado a su naturaleza» (Baudelaire, 2000: 1284). Para el francés, el único uso de la fotografía “permisible” es el que no la deja volar como su propio método artístico, sino como forma de conservación de los artes existentes:

Si se permite que la fotografía sustituya al arte en alguna de sus funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo, merced a la alianza natural que encontrará en la idiotez de la multitud. Debe, por lo tanto, regresar a su auténtico deber, que es el de sirviente de las ciencias y de las artes (...) Que salve del olvido las ruinas amenazadas, los libros, los grabados y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que requieren un espacio en el archivo de nuestra memoria (Baudelaire, 2000: 1287)

La sociedad brilla así por su obsesión por lo visible, y se abre paso, en palabras de Jameson: «a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense, perhaps the supreme formal feature of all the Postmodernisms» (Jameson, 1991: 9). Fredric Jameson, una de las figuras fundamentales para intentar acercarnos a una comprensión del concepto posmodernidad, asegura que existen dos características clave para definirlo: «the transformation of reality into images, the fragmentation of time into a series of perpetual presents» (Jameson, 1992: 179). A continuación nos detendremos a considerar esta *imaginación* de la realidad, pero antes, veamos el perpetuo presente al que se refiere el autor. Para Jameson, la función de los medios de comunicación vinculados al capitalismo exacerbado propio del posmodernismo, son los principales difusores de

información y los primeros interesados en que el receptor-consumidor viva en la sensación de vivir en un presente plagado de novedad y siempre más *exciting* que su pasado más cercano. El ejemplo que toma Jameson para ilustrar este problema (tengamos en cuenta que el texto seleccionado es de 1992) es el de Nixon y Kennedy: apenas habían pasado treinta años de los hechos pero, en la rueda acelerada e imparable de las noticias, parecían acontecimientos de otra época, casi mitológicos en su lejanía:

the disappearance of a sense of history, the way in which our entire contemporary social system has little by little begun to lose its capacity to retain its own past, has begun to live in a perpetual present and in a perpetual change that obliterates traditions (...) The informational function of the media would thus be to help us forget, to serve as the very agents and mechanisms for our historical amnesia (Jameson, 1992: 179)

Volviendo a la problemática visual, el crítico Robert Hughes habla de la ingente cantidad de imágenes a las que estamos expuestos con una hermosa metáfora, tildándola de «Niagara of visual gabble» y advierte que este electrodoméstico es altamente peligroso, ya que convierte a la realidad en algo aburrido<sup>14</sup>, tema que veremos en profundidad a lo largo de esta tesis, especialmente en el apartado correspondiente a *The Pale King*. La sobreabundancia de imágenes tiene un efecto sedante para el receptor ya que «cuantas más imágenes hay para ver, menos se mira» (Ruiz de Samaniego, 2004: 19). La diferencia con la propuesta de Baudelaire de la que hablábamos un poco más arriba es evidente: las imágenes ya no son solo estáticas, sino dinámicas, la amenaza ya no reside tanto en la fotografía como en el género audiovisual. De hecho, para Perry Anderson, la televisión marca la «divisoria tecnológica de lo posmoderno» y, más concretamente, la televisión en color, que desencadena una crisis en la industria cinematográfica y lleva a “la caja tonta” a su auge, como expone tan certera y poéticamente con esta inversión: «Antaño la modernidad estaba poseída, con júbilo o con alarma, por las imágenes de la maquinaria; ahora la posmodernidad era presa de una

---

<sup>14</sup> «In 1989 the average American spent nearly half of his or her conscious life watching television. Two generations of Americans—including American artists—have now grown up in front of the TV set, their consciousness permeated by its shuttle of bright images, their attention span shrunk by its manipulative speed, their idea of success dictated by its collapse of fame into celebrity, their anxiety level (at least among the smarter ones, again including artists) raised by its sheer pervasive power. This has not been a matter of choice, let alone fault. The power of television goes beyond anything the fine arts have ever wanted or achieved. Nothing like this Niagara of visual gabble had even been imagined a hundred years ago. American network television drains the world of meaning; it makes reality seem dull, slow and avoidable.» (Hughes, 1990: 37-38)



maquina de imágenes» (Anderson, 2000: 93). Hablando de simulacros, resulta imprescindible traer a colación el trabajo de Jean Baudrillard y su hiperrealidad, que él mismo, en un espíritu sumamente borgiano, define así en *Cultura y simulacro*: «La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive» (Baudrillard, 1978: 5). El profesor Félix Duque, en *Postmodernidad y Apocalipsis*, resume la visión de Baudrillard sobre la sociedad avanzada en tres transiciones: a) de la mercancía a la información; b) del trabajo al signo de status y c) de la lucha de clases a la hiperrealidad de las simulaciones, y es precisamente esta última la que nos interesa de modo especial. Como aquel mapa del territorio de Borges que se llega a extender tanto como el propio territorio, la hiperrealidad es aquello que es *más real que la realidad* y esto tiene consecuencias indudables que Baudrillard encuentra de manera especial en el caso emblemático de los Estados Unidos y su parque de atracciones favorito:

Disneylandia existe para ocultar que es el país «real», toda la América «real», una Disneylandia (al modo como las prisiones existen para ocultar que es todo lo social, en su banal omnipresencia, lo que es carcelario). Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Ángeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación. No se trata de una interpretación falsa de la realidad (la ideología), sino de ocultar que la realidad ya no es la realidad y, por tanto, de salvar el principio de realidad. (Baudrillard, 1978: 26)

El simulacro toma así el escenario y se convierte en el protagonista de la obra: ha logrado suplantar a la realidad y ser *más real todavía*, hasta el punto de tener que rascar, de tener que buscar entre las grietas que deja esta hiperrealidad para poder encontrar algún reducto humano anterior:

Uno aparca fuera, hace cola estando dentro y es completamente abandonado al salir. La única fantasmagoría en este mundo imaginario proviene de la ternura y calor que las masas emanan y del excesivo número de gadgets aptos para mantener el efecto multitudinario. El contraste con la soledad absoluta del parking —auténtico campo de concentración—, es total. O, mejor: dentro, todo un abanico de gadgets magnetiza a la multitud canalizándola en flujos dirigidos; fuera, la soledad, dirigida hacia un solo gadget, el «verdadero», el automóvil. (Baudrillard, 1978: 25)

En su *Learning from Las Vegas*, otro tratado clásico sobre el posmodernismo aplicado a la arquitectura, Robert Venturi también se fijaba en las plazas de aparcamiento como clave para desentrañar la realidad: «The A&P parking lot is a current phase of the evolution of vast space since Versailles» (Venturi, 1972: 13). Y así, como si del mito del eterno retorno se tratase, volvemos al tema de la arquitectura para cerrar el apartado de la misma manera en que lo comenzamos. La sociedad post-industrial (como la acuñó Daniel Bell en *The Coming of Post-Industrial Society* de 1976) es inseparable de los edificios que le dan forma y quizá ningún análisis sea más certero que el de Venturi, que se marca, en 1972, la meta de aprender del *Strip* de Las Vegas (quizá la calle más mediática del país junto con la Quinta Avenida y Hollywood Boulevard), ya que: «Learning from the existing landscape is a way of being revolutionary for an architect» (Venturi, 1972: 3). De este modo, Venturi analiza Las Vegas desde numerosos puntos de vista que hoy consideramos inseparables del periodo: desde la obsolescencia programada («The rate of obsolescence of a sign seems to be nearer to that of an automobile than that of a building. The reason is not physical degeneration but what competitors are doing around you» (Venturi, 1972: 34)), hasta la ruptura de una percepción lineal del tiempo («Time is limitless, because the light of noon and midnight are exactly the same. Space is limitless, because the artificial light obscures rather than defines its boundaries» (Venturi, 1972: 49)) o la amalgama de intertextualidades que forman el denominado estilo autóctono («the new slab and the various styles are integrated by a ubiquity of Ed Stone screens. The landscaping is also eclectic» (Venturi, 1972: 51)). El autor, en definitiva, considera a la ciudad un ejemplo preclaro de lo que sería el urbanismo posterior en el resto del país, y no duda en calificarlo de «agoraphobic auto-scaled desert». Así, la arquitectura de Las Vegas, desde sus luminosos hasta sus plazas de aparcamiento, se convierten para Venturi en todo un símbolo de su época y en la materialización en cemento, luces de neón y máquinas tragaperras de lo que el mundo posmoderno produciría:

Las Vegas is the apotheosis of the desert town. Visiting Las Vegas in the mid-1960s was like visiting Rome in the late 1940s. For young Americans in the 1940s, familiar only with the auto-scaled, gridiron city and the antiurban theories of the previous architectural generation, the traditional urban spaces, the pedestrian scale, and the mixtures, yet continuities, of styles of the Italian piazzas were a significant

revelation. They rediscovered the piazza. Two decades later architects are perhaps ready for similar lessons about large open space, big scale, and high speed. Las Vegas is to the Strip what Rome is to the Piazza (Venturi, 1972: 18)

Esta ausencia de plazas, tan habituales en las metrópolis europeas, es uno de los puntos que más llaman la atención. Puesto que eran concebidas como puntos de reunión para la ciudadanía, visto desde ojos europeos, no deja de resultar curiosa esta deliberada ausencia en una ciudad que comenzó a construirse al hacia el final de la Segunda Guerra Mundial. Tanto es así, que la idea perseguiría a Venturi<sup>15</sup> hasta que, más de veinte años después, dio su respuesta en la que se convertiría en una de sus afirmaciones más citadas:

Another crutch for Modern architecture is the piazza compulsion derived from our justifiable love of Italian towns. But the open piazza is seldom appropriate for an American city today except as a convenience for pedestrians for diagonal short-cuts. The piazza, in fact, is “un-American”. Americans feel uncomfortable sitting in a square: they should be working at the office or home with the family looking at television (Venturi, 1992: 130-131)

La televisión como centro de reunión familiar enlaza así con nuestro énfasis en párrafos anteriores con la brecha posmoderna que supone el auge del medio, pero continuemos hablando de arquitectura. La construcción de ciudades va más allá del puro levantar edificios y construir plazas o casinos: revela un entendimiento mucho más profundo que la sociedad tiene del tiempo que le rodea. Ruiz de Samaniego ha sabido condensar excelentemente el significado de esta transición de la modernidad a la posmodernidad en lo arquitectónico, de Miles van der Rohe a Frank Gehry:

Si el tiempo de la modernidad era vertical y asimétrico, bien simbolizado su ser proyectual en la pirámide de regusto napoleónico con la que Mitterand cierra el Louvre y la propia modernidad de manera ejemplar, el orden posmoderno es horizontal y social. Frente al rascacielos, el búnker, la gruta informatizada, la interioridad de un mundo simulado. El *mall*, donde se configura el dominio de la horizontalidad de la serie, la multiplicidad replicante de los lotes de productos warholianos (Ruiz de Samaniego, 2004: 69)

---

<sup>15</sup> Venturi no ha sido el único en fijarse en el valor simbólico de Las Vegas. Marc Cooper utilizaría años después en su artículo “Casinos” una idea semejante: «much more about the future of ordinary Americans can be learned by looking at the riverboat gambling casinos twinkling just a few yards outside the Iowa hotel rooms of the traveling White House press corps. For if Lenin once summed up Communism as “Soviet power plus electrification,” the highest formulaic expression of the New American Economy might just be “casinos plus part-time jobs.”» (Evans y Hance, 1998: 88)

Terry Eagleton, uno de los analistas más avezados del posmodernismo, en un artículo a tenor de las relaciones que se estaban tendiendo entre China y occidente —muy interesante resultan las reflexiones de Eagleton acerca de cómo, por influencia de Hollywood y demás formas de canibalización cultural, puede encontrarse en la complicada situación de llegar al posmodernismo sin llegar a disfrutar del estadio previo, obviando de esta manera los horrores, pero también las ventajas que aportaba el modernismo— pinta un cuadro concreto aprovechando un hito arquitectónico y simbólico como la plaza de Tiánnanmen con las formas recibidas del posmodernismo:

At one end of Tiananmen Square, an outsized portrait of Mao Zedong still peers expressionlessly down, while just opposite, the luminous arches of the McDonald's logo scale the evening sky. One can appreciate in this context just what a bold project Chinese posmodernism is, with its resolute determination to deconstruct all hierarchies, elites and immutable values. One can also recognize how Western postmodern theory has arrived along with the latest shipment of Coca-Cola, as in some sense the intellectual rationale of all that, and how properly suspicious of it must be those Chinese radicals who have not accepted that the only alternative to Stalinism is 7-Up. (Eagleton, 1997: 5)

En el epígrafe anterior hablábamos de París (y en especial del París de Baudelaire) como epítome de la ciudad moderna, así pues, ¿cuál sería la ciudad de la posmodernidad? Por lo visto anteriormente podría parecer sencillo coincidir con la postura de Venturi y Marc Cooper y señalar Las Vegas como la ciudad posmoderna por excelencia, pero es posible mirar un poco más allá y encontrar una alternativa aún mejor: Los Ángeles. Coincidimos con la lectura que Alberto Ruiz de Samaniego en *La inflexión posmoderna* al señalar que Los Ángeles podría tratarse del primer caso de *postciudad*: árida hasta el punto de ser intransitable para peatones, sus más de 80 kilómetros de diámetro diseñados exclusivamente para ser recorridos en coche; ciudad sin historia y sin centro, masa de puro barrio suburbano, cuna de la industria cinematográfica que domina el globo y en la que un actor puede llegar a ser gobernador. «California has set itself up as the world centre of the simulacrum and the inauthentic» (Baudrillard, 1988: 99), como decía Baudrillard, pero precisamente por ello, como hemos visto al explorar el concepto de hiperrealidad, única “real”, única que acepta su cruz y su sino como bañada en *Disneyland glitter*, como diría el propio

Baudrillard. La ciudad de Los Ángeles, así sería la quintaesencia de todo lo que representa este epígrafe<sup>16</sup> y, quizá, sea mejor así: «Why should Los Angeles not be a parody of cities?» (Baudrillard, 1988: 100).

La historia, por supuesto, es imposible de organizar en departamentos estancos y la historia de las ideas, como es el caso de la crítica literaria, menos aún, pero cabe aducir que, en el mismo sentido en que el mundo moderno nace el 14 de julio de 1789, el posmodernismo tiene su acta de nacimiento un 5 de agosto de 1977. Fue entonces cuando Roland Barthes escribió en su diario: «De repente, se me hace indiferente no ser moderno», una frase tan conocida como la de Rimbaud que la modernidad hizo suya, pero que, en este caso, daría inicio al posmodernismo. Hemos visto a lo largo del presente epígrafe numerosas partidas de defunción para la modernidad: desde literaria hasta arquitectónica sin olvidarnos de la puramente teórica. Sin embargo, nuestro posicionamiento es otro distinto: buscamos subrayar la necesidad de rehacer esa autopsia. Y es que quizá, resulta que quien mejor lo había entendido desde el principio era Lyotard en su manifiesto posmoderno, al afirmar que: «Postmodernism thus understood is not modernism at its end but the nascent state, and this state is constant» (Lyotard, 1984: 79).

### 2.3. POSMODERNISMO

That was a way of putting it—not very satisfactory:  
A periphrastic study in a worn-out poetical fashion,  
Leaving one still with the intolerable wrestle  
With words and meanings. The poetry does not matter  
It was not (to start again) what one expected.  
T.S. Eliot (2012: 104)

El proyecto totalizador de la modernidad, con sus contradicciones, sus errores y sus incuestionables avances en el ámbito humano, se caracteriza por no dejar indiferente a nadie, hasta el punto de no resultar descabellado más de medio siglo después

---

<sup>16</sup> El polémico y no por ello menos lúcido Žižek señala en su *Welcome to the desert of the real* (sí, el título es una alusión directa a *Matrix*) que California es el paraíso consumista de la actualidad, el imperio de la falsificación y pone como ejemplo *The Truman Show*, en la que Jim Carrey descubre que ha vivido sumido en una hiperrealidad.

preguntarnos por su vigencia: el planteamiento de los principales teóricos del posmodernismo se define a grandes rasgos por el diálogo que mantienen con la generación inmediatamente anterior a la suya —¿acaso no lo hacen todas las corrientes en la Historia?—. En este sentido, resulta muy útil consultar los artículos del profesor argentino W. R. Daros, que ha trabajado de manera extensa los enfoques teóricos existentes. Así, a grandes rasgos, la posmodernidad entendida por diferentes pensadores, puede dividirse en tres grandes grupos: a) quienes que consideran *aquello que le faltó a la modernidad* y ven en el posmodernismo una oportunidad para retomar el pulso del proyecto de la Ilustración (Habermas, Derrida o Eco); b) aquellos que en algún momento fueron “creyentes” en las iniciativas modernistas pero, con una perspectiva rayana en lo apocalíptico, terminaron *desencantados con el modernismo y con la misma Humanidad*, convencidos de que la superficialidad de los planteamientos contemporáneos invalidaba cualquier intento de metafísica (Lyotard o Vattimo) y, c) aquellos que hacen *una enmienda a la totalidad* del proyecto modernista<sup>17</sup> ya que lo

---

<sup>17</sup> El lector se habrá percatado de que esta tercera vertiente es la que menos atención ha recibido por parte del presente trabajo. Nada más lejos de nuestra intención subestimar el trabajo de Paul Ricoeur, Gabriel Marcel o el profesor complutense Carlos Díaz, todos ellos englobados por una corriente que se ha dado en llamar *posmodernismo cristiano* y que considera, a grandes rasgos, que el error mortal de la modernidad fue su arrogancia al eliminar a Dios de la ecuación. Por nuestra parte, nos posicionamos del lado de Kant o Nietzsche. Naide lo ha expresado más poéticamente que Heine, que comprendió a la perfección el significado de la obra del autor al hablar de la “guillotina kantiana”, de un 21 de enero celestial: «Dicen que los espíritus nocturnos tiemblan al ver la espada de un verdugo. ¡Cómo deben temblar cuando se les presenta la *Crítica de la razón pura* de Kant! Este libro es la espada con la que se descabezó al deísmo en Alemania (...) Es demasiado honor para Maximilian Robespierre el compararlo con Immanuel Kant» (Heine, 2008: 153).

Las críticas a la modernidad no terminan ahí, por supuesto. Si entendemos la modernidad como la continuación natural del proyecto de la Ilustración, podemos encontrar voces críticas desde tan temprano como 1790, año en que Burke publica su *Reflexiones sobre la Revolución Francesa*. La desconfianza hacia el proyecto surgido en 1789 ha tenido numerosos nombres: desde antirrevolución, contrarrevolución, ultramodernidad, anti-ilustración... en definitiva, son formas de expresar una actitud de quienes han perdido la fe en el progreso, en las revoluciones (sea francesa o tecnológica) y tienen una aproximación pesimista o cuanto menos escéptica a la existencia. Antoine Compagnon lo explica con gran convencimiento y *casi* persuasivos argumentos en *Los Antimodernos*, cuando habla de una corriente histórica definida por «nuestra suspicacia posmoderna hacia lo moderno» (Compagnon, 2007: 15). El francés hace un repaso desde Burke hasta Barthes de la concepción anti-moderna (el guion es nuestro), al decir que son «los modernos en libertad» (Compagnon, 2007: 22) y habla de la fragilidad del argumento al sostener que muchos de estos autores (desde Baudelaire hasta Proust) se pueden situar a los dos lados del guion moderno. «Los antimodernos se parecen a menudo a los modernos, pero aquéllos están de vuelta de sus entusiasmos de juventud» (Compagnon, 2007: 248), sostiene el crítico francés, que reconoce que el concepto puede servir de refugio para la derecha francesa, a menudo acomplejada y reticente a reconocerse como tal, ante la falta de «un mito fundador comparable a lo que es el progreso para la izquierda» (Compagnon, 2007: 250). Sin entrar en consideraciones políticas, nótese la ironía de que todas las definiciones —incluida la que nos ocupa en la presente tesis— solo pueden configurarse *a partir de* la modernidad o la Revolución, solo funcionan como un prefijo con afán acotador. No profundizaremos en nuestra posición en esta materia más allá de esta extensa nota al pie, pero sin duda habla a gritos sobre la vigencia de las problemáticas modernas el hecho de que resulte el eje insoslayable de toda crítica posterior.

consideran fallido de antemano (Ricoeur o Barthes). Nuestra posición, como hemos venido estableciendo en los epígrafes precedentes, está más alineada con los conceptos de Kermode de *modernidad continua* o con la *liquid modernity* de Bauman («has modernity not been ‘fluid’ since its inception?» [2000: 3]), que abogan por cortes menos radicales en el espacio-tiempo de la modernidad, sino más bien, por distintas partes de un todo. Aun así, si tuviéramos que decantarnos entre las propuestas de la modernísima trinidad para establecer las bases del posposmodernismo, nos decantaríamos por una línea que recorriese las proposiciones a) y b), esto es, una vuelta a la modernidad, una, si se quiere, *re-modernidad*, que resultase autoconsciente y que hubiese comprendido las limitaciones que han de establecerse para el proyecto ilustrado. Marshall Berman establece posiciones similares a las de Kermode en *All That Is Solid Melts Into Air* (el título proviene de una frase de Marx) en el que propone el modernismo como herramienta perenne que utilizan los hombres y mujeres para “hacerse” con el mundo que les rodea: «If we think of modernism as a struggle to make ourselves at home in a constantly changing world, we will realize that no mode of modernism can ever be definitive» (Berman, 1988: 6); por supuesto, este sentirse como en casa es una tarea inagotable e inacabable. «Readers can ask themselves if the world of Goethe, Marx, Baudelaire, Dostoevsky, et al., as I have constructed it, is radically different from our own» (Berman, 1988: 10), se pregunta el autor, a sabiendas de que esta literatura (casi cualquier literatura) se agiganta por su condición de apelar a la humanidad misma del lector, algo que, en esencia, permanece inalterado. El posposmodernismo es inseparable de la tecnología, relación que exploraremos en profundidad en el siguiente punto, pero Walter Benjamin ya supo captar y expresar con virtuosismo, hace más de 80 años, los problemas que suponía para la humanidad esta reproducción técnica de la que antes hablábamos:

technical reproduction can put the copy of the original into situations which would be out of reach for the original itself. Above all, it enables the original to meet the beholder halfway, be it in the form of a photograph or a phonograph record. The cathedral leaves its locale to be received in the studio of a lover; the choral production, performed in an auditorium or in the open air, resounds in the drawing room (Benjamin, 1969: 4).

Si la fotografía benjaminiana está dispuesta a encontrar al sujeto a medio camino, vemos que en el posposmodernismo el proceso se ha simplificado y la montaña ha terminado yendo a Mahoma, es la reproducción la que se encuentra con el espectador *all the way*, en otras palabras, es la reproducción técnica la que hace el trabajo y descarga por completo de exigencias al sujeto; la catedral no solo ha abandonado su templo para que el melómano disfrute de ella en su apartamento, es que el melómano *puede acceder a todas las catedrales de la historia* en cuestión de cada vez menos segundos, quizá eliminando así —cuanto mínimo corriendo el riesgo de eliminar— la figura misma del amante de la música: bloqueo por saturación.

Quizá el mayor fallo del posmodernismo, como bien ha visto Jameson, haya consistido en intentar tomar la temperatura de una época sin tener termómetro: su esfuerzo por tratar de definir eras sin estar convencido él mismo de constituir una: «Postmodernism theory is then dialectical at least insofar as it has the wit to seize on that very uncertainty as its first clue and to hold to its Ariadne's thread on its way through what may not turn out to be a labyrinth at all, but a gulag or perhaps a shopping mall» (Jameson, 1991: xi). Poderosa imagen la que nos deja Jameson ya en la misma introducción de su obra magna: la de Ariadna con su ovillo acompañando a Teseo para escapar del centro comercial, en la que vemos que la clara personificación del Minotauro corresponde al capitalismo empedernido. O, mejor aún, en un giro plenamente fosterwalliano, Ariadna no intenta escapar de un gulag ni de un centro comercial, sino de una semana en un crucero por el Caribe (*A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*), que el autor tilda de *Absolutely Nothing*. En esta nada absoluta intentaría la hija de los reyes de Creta desentrañar su ovillo en medio del mar tropical, antes de ir a cubierta a por una piña colada. Ante esta perspectiva de plena vacuidad, para el autor no resulta tan negativa la «reentry into the adult demands of landlocked real-world life» (Supposedly, 353), vuelta a la edad adulta que el lector podrá contextualizar y leer con más detalle en el punto 4.1. del presente trabajo. Eagleton ha sabido ver extraordinariamente bien las virtudes y los defectos del posmodernismo a lo largo de su obra, un movimiento tan fascinante como contradictorio desde sus mismos cimientos. El posmodernismo no se concibe a sí mismo como una fase histórica —de hecho, se concibe a sí mismo con bastante dificultad, habida cuenta de las escasas textos que existentes que hagan el intento de



definirlo— sino, más bien, como «the ruin of all such stagist thought» (Eagleton, 1996: 29). Como apunta acertadamente el británico, el posmodernismo no busca derrocar al emperador para proclamarse su sucesor ni para establecer una república, tan solo persigue señalar que el rey está desnudo y, en efecto, es “verdad” en tanto en cuanto el rey está sin ropa alguna. Cabe aducir que: «in a way postmodernism was true even before it got started. It is, at one level at least, just the negative truth of modernity, an unmasking of its mythical pretensions, and so was presumably just as true in 1786 as it is today» (Eagleton, 1996: 29). El relativismo del movimiento no es muy lejano del iniciado por Einstein, y ambos buscan poner cerco a la misma Razón, a los universales, como demuestran las “grandes narrativas” de Lyotard. Que el posmodernismo sea pues “verdad” en este sentido, que haya acertado en su análisis del traje nuevo del emperador, no indica en modo alguno su pervivencia, su vigencia ni su fortuna en dar en el blanco con otros pronósticos:

What postmodernism refuses is not history but History — the idea that there is an entity called History possessed of an immanent meaning and purpose which is stealthily unfolding around us even as we speak. There is then something rather paradoxical about declaring an end to this entity, since in doing so one inevitably embraces the logic one refuses (...) If we can *date* an end to History (...) then we are still to some extent within the framework of that linear tale (Eagleton, 1996: 30).

Una tesis muy similar a la que sosteníamos nosotros mismos en el epígrafe anterior: la precisión (y la obsesión) posmoderna por determinar el minuto exacto del derrumbamiento de su antecesor, revela más de lo que pretende ocultar: sus profundas raíces modernas, una negación que pone en evidencia más de quien la profiere que de quien la recibe. La cuestión radica en hasta qué punto vivimos en lo que Heidegger —a quien veremos en más profundidad en el siguiente subapartado— denominó *el fin de la metafísica* o no del todo, como arguye Eagleton: «postmodernism belongs in this respect to a transitional era, one in which the metaphysical, like some unquiet ghost, can neither resuscitate itself nor decently die. If it could manage to lapse from being, then no doubt postmodernism would pass away with it» (Eagleton, 1996: 134). Coincidimos con la postura del británico: el posmodernismo es el intento de superación moderna, la espada de Damocles que ha resultado ser de juguete. En el movimiento pendular de la

(H)istoria el posposmodernismo sería, pues, un retorno a los esfuerzos por *construir* del modernismo: mientras que el posmodernismo se caracteriza por sus ansias *destructivas*, por su burla y su parodia, sí, pero también por sus ruinas<sup>18</sup>, el posposmodernismo es el heredero (¿quizá pos-heredero?) del proyecto Ilustrado. Como apunta Anderson en su lectura del texto fundacional de Lyotard:

Lo posmoderno no venía después de lo moderno, sino que era un movimiento de renovación desde dentro de la modernidad misma; era aquella corriente cuya respuesta ante el despedazamiento de lo real era todo lo contrario de nostalgia de la unidad: la aceptación jubilosa de la libertad de invención que posibilitaba. (Anderson, 2000: 37)

Brian McHale, en su fundamental *Constructing Postmodernism* (1992) (sucesor de su también notable *Postmodernist Fiction*) explora esta problemática a través de los textos de Pynchon en el capítulo “Modernist reading, postmodernist text: *Gravity’s Rainbow*”, y podríamos reformular su idea para definir nuestro planteamiento con la tesis actual con *Modernist reading, postpostmodernist text*. Pynchon es demasiado complejo y polifacético como para aventurarnos, ni siquiera contando con la ayuda de McHale, a intentar aplicarle una etiqueta, y menos aún a *Gravity’s Rainbow*: nos interesa especialmente el marbete que aplica el filólogo a los trabajos anteriores a este de Pynchon, a los que McHale llama con acierto «modernism (even if it is only mock-modernism)» (McHale, 1992: 63), esta comedia modernista *no deja de ser modernismo* y, si bien su apariencia podría llevarnos a pensar que estamos ante un texto posmoderno, en realidad se trata de un modernismo adaptado a los tiempos presentes. Así, concibiendo el posmodernismo un movimiento para “dar una nueva vida” al modernismo, podemos decir que el posposmodernismo es un nuevo intento de aplicar reanimación asistida, pero con una lectura que gran parte del posmodernismo no supo entrever y es que, como diría Ted Kotcheff, *este muerto está muy vivo*. El posmodernismo se caracterizaba, como vimos anteriormente con Fukuyama/Kojève, por que pensaba encontrarse en el fin de la historia: el capitalismo había llegado a su punto álgido y no cabía concebir alternativa alguna. Lo que tal vez ignoraban ambos es que

---

<sup>18</sup> «Hoy nos encontramos en la necesidad inversa: la de volver a aprender a sentir el tiempo para volver a tener conciencia de la historia. En un momento en el que todo conspira para hacernos creer que la historia ha terminado y que el mundo es un espectáculo en el que se escenifica dicho fin, debemos volver a disponer de tiempo para creer en la historia. Ésa sería hoy la vocación pedagógica de las ruinas» (Augé, 2003: 53)

estos pensamientos apocalípticos son comunes a todas las épocas, y cada generación aporta sus motivos para pensar que se trata de la última “portadora de la pureza original”. *The time is out of joint* (Shakespeare, 1992a: 218) que diría el célebre bardo<sup>19</sup>. Lo que caracteriza a esta concepción de finitud del neocapitalismo es la ausencia real de motivos para sentirlo, como bien expresa Richard Sennett, referente absoluto para comprender las vicisitudes humanas en el contexto actual, en el que puede ser su mejor trabajo: *La corrosión del carácter*, más concretamente en el fragmento en el que explica el motivo de su título: «Lo que hoy tiene de particular la incertidumbre es que existe sin la amenaza de un desastre histórico; y en cambio, está integrada en las prácticas cotidianas del capitalismo vigoroso (...) Es posible que la corrosión del carácter sea una consecuencia inevitable» (Sennett, 2010: 30) y no le falta razón al americano, llama la atención que este sentimiento de putrefacción coincido con uno de los puntos álgidos del capitalismo —la edición original de su trabajo es de 1998— en el que, sin embargo, se dejan entrever grietas en el palacio capitalista. Hablando sobre el artista John Cage, afirmaba Gerald Graff:

Both nostalgia and hope are impossible because history has disappeared, replaced by an immanent present which is always, at every changing moment, the best of possible worlds. We are “intimate” with this present, not because it has any meaning or potential direction, but precisely because it is so pointless that to *expect* any meaning or direction would be out of the question (Graff, 1979: 59).

En esta nueva historia ahistórica: «We can no longer even speak of “alienation” or “loss” of perspective, for there never was anything to be alienated from, never any normative perspective to be lost» (Graff, 1979: 58). Así, mientras que el posmodernismo niega la existencia de una historia y de una “guía”, con lo que anega cualquier posibilidad de sentimientos como alienación o esperanza, en el posposmodernismo están plenamente presentes, como es el caso de la narrativa de DFW, movida por pulsiones como la soledad, la comunidad o la tristeza, como él

---

<sup>19</sup> Resulta imprescindible el análisis de la expresión de Shakespeare, así como su relación con el concepto del fin de la Historia que realiza Derrida en el capítulo dos de *Espectros de Marx* (pp. 63-89): “Conjurar — El Marxismo”.

Merece la pena destacar que un precedente a *The Truman Show* que mencionábamos en una nota anterior, es una novela de Philip K. Dick que lleva por título *Time out of joint*, en la que Ragle Gumm, residente en un pequeño suburbio californiano, descubre que toda la ciudad es una falsificación creada sin otro fin que satisfacerle.

mismo narra sobre su experiencia en campeonatos de tenis juvenil: «Of eleven finals we played in 1974, I won two. Midwest junior tennis was also my initiation into true adult sadness» (Supposedly, 12). La nueva economía ha traído así cambios a la idea misma de lo que significa *ser humano*, como venimos explorando en estos párrafos y como resumía admirablemente Octavio Paz:

Un nuevo modo de producción en el que la ciencia y la técnica ocupan el lugar central que tuvo la industria. En la sociedad postindustrial las luchas sociales no son el resultado de la oposición entre trabajo y capital, sino que son conflictos de orden natural, religioso y psíquico (...) Distintos modos de deshumanización: el capitalismo trató a los hombres como máquinas; la sociedad postindustrial los trata como signos (Paz, 1990: 216).

Jameson habla del posmodernismo como *third stage capitalism*, así, a nuestro entender, nos encontraríamos ahora de lleno en la cuarta fase del capitalismo, una en la que la imagen, el espectáculo, ha tomado el control de la economía con Internet por bandera, que ha alterado de manera irreversible la totalidad de procesos que involucran a las personas. La historia de la literatura es inseparable de la historia económica de su presente. El posposmodernismo se encuentra, así, con un problema heredado: «el dilema del modernismo residió en su incapacidad, pese a sus buenas intenciones, de armar una crítica eficaz de la modernización burguesa» (Casullo, 2004: 253), que no hace más que empeorar con el advenimiento del posmodernismo, que no se conforma con no buscar un arma eficaz contra la modernización burguesa, sino que *se entretiene jugando con la modernización burguesa*. El posposmodernismo llega a un mundo compuesto de individuos que son arquitectos con universos profundamente *propios*, en los que *cada persona es un mundo*, pura subjetividad posmoderna como ejemplifica de manera brillante *Metaphors of a Magnifico*, de Wallace Stevens:

Twenty men crossing a bridge,  
Into a village,  
Are twenty men crossing twenty bridges,  
Into twenty villages,  
Or one man  
Crossing a single bridge into a village (Stevens, 1971: 19)

Otro punto importante en contra de esta ahistoricidad es que los eventos *no dejan de sucederse*: de hecho, si uno de los argumentos principales esgrimidos por Fukuyama era

el fin de la Guerra Fría, basta leer los periódicos para ver que la realidad se empeña en llevarle la contraria. El periodista Philip Howard hablaba en una columna para *Reuters* ya en 2012 de una nueva Guerra Fría y, a tenor de acontecimientos como la crisis ucraniana o las recientes polémicas con el nuevo mandatario estadounidense se han multiplicado las voces —alguna tan autorizada como Gorbachov— que hablan de Guerra Fría 2.0, Nueva Guerra Fría o Segunda Guerra Fría. Las tensiones entre los bloques no son las mismas que cuando Fukuyama emitió su dictamen, pero qué duda cabe que la canibalización intrasistémica es aún más llamativa. Quizá, pues, no nos encontremos ante el *fin de la historia* que pronosticaba el asesor de Bush, sino ante el *fin de la prehistoria* vaticinado por Marx:

he spoke not of the end of history, but the end of prehistory; this is to say, of the arrival of a period in which the human collectivity is in control of its own destiny, in which history is a form of collective praxis, and no longer subject to the non-human determinisms either of nature and scarcity, or of the market and money (Jameson, 1998: 88).

Hoy en día resulta una utopía pensar en las palabras de Marx y creer en su vigencia: no hemos alcanzado nada parecido a la *collective praxis* propuesta por el alemán, pero no resulta descabellado pensar en el posposmodernismo como en el proceso vinculante de los dos puntos históricos, como la fase transitiva entre el capitalismo más aguerido y un modelo marcado por la comunidad. Para comprender la potencialidad de estos acontecimientos, y cómo la Historia no deja de ser una moneda lanzada al aire que puede aterrizar en cualquiera de sus dos caras, considérese Internet: con toda probabilidad el avance tecnológico más importante de las últimas décadas —quizá de todas las décadas, depende la lectura que hagamos de *importante*, aunque es difícil rebatir el argumento a favor del fuego que hace Levi-Strauss en *Lo crudo y lo cocido*— que ha trazado una red de conexiones insospechada hasta ahora y que puede utilizarse prácticamente con cualquier fin. Tomemos dos ejemplos de este ciberespacio para dilucidar las vías que, a nuestro entender, puede tomar la historia. En un rincón del cuadrilátero, con calzas azules y un control casi orwelliano, está Facebook, el gigante de las redes sociales, que, financiado gracias a los ingresos de los anunciantes —que

obtienen a cambio del *big data* de los usuarios— acumula hasta 50 minutos<sup>20</sup> de atención diaria (Stewart, 2016) en un modelo de tecnocapitalismo en el que resulta difícil no ver reflejados los medios de comunicación del siglo XX y que, si se convierte en la norma, solo pronostica un sistema aún más abusivo que el anterior. En el otro rincón del cuadrilátero, abogando por un sistema comunitario —por seguir la corriente de los tiempos, podríamos tildarlo de *comunismo 2.0*— se encuentra Wikipedia, la enciclopedia digital por antonomasia es el ejemplo total del poder de la masa puesto para un buen fin<sup>21</sup>: todos sus artículos son producidos, corregidos y publicados por usuarios, que deben acreditar hasta tres fuentes por cada línea de texto que introducen y, además, es autofinanciada: periódicamente solicitan fondos a los propios visitantes para poder continuar siendo una plataforma gratuita y libre. En este periodo dicotómico se encuentra el posposmodernismo, encerrado entre ambas posibilidades y presagiando un futuro que, como decíamos, puede caer por cualquiera de las dos caras de la moneda digital. «An age between», como dice el propio Foster Wallace en un ensayo a tenor del panorama literario actual. Uno de los padres del posmodernismo teórico, Ihab Hassan, también ha señalado la ambigüedad inherente al concepto, su carácter edípico al que no puede escapar y no es difícil ver también en el modelo que nosotros proponemos una parasitación de las corrientes que le preceden:

The term postmodernism is not only awkward; it is also Oedipal, and like a rebellious but impotent adolescent, it can not separate itself completely from its parent. It can not invent for itself a new name like Baroque, Rococo, Romantic, Symbolist, Futurist, Cubist, Dadaist, Surrealist, Constructivist, Vorticist, and so on. In short, the relation of postmodernism to modernism remains ambiguous, Oedipal or parasitical if you wish (Hassan, 2001).

---

<sup>20</sup> La estadística es uno de los múltiples datos que Stewart maneja en su artículo, siendo otros el ingreso neto de mil quinientos millones de dólares o los mil seiscientos cincuenta millones de usuarios activos mes a mes. La cifra que ha captado la atención del redactor y la nuestra para los temas que nos atañen, los 50 minutos diarios en sus plataformas, puede parecer a priori reducida y por ello necesita de cierta contextualización: se trata de la segunda mayor actividad de ocio y tiempo libre, solo por detrás de la televisión (2,8 horas) y muy por delante de la lectura (19 minutos), de hecho, esos 50 minutos representan casi el mismo tiempo que el que consume el adulto medio en comer y beber diariamente (1,07 horas). Lo que quizá sea más alarmante es que la cifra no deja de crecer año a año y estos datos que manejamos son de 2016, sin incluir Whatsapp, por lo que la cifra actual debe redondearse al alza.

<sup>21</sup> Quien desee profundizar en este concepto y en cómo la colaboración entre iguales o *peer to peer* puede florecer en el ámbito de las nuevas tecnologías puede consultar el libro de Axel Bruns (2008) *Blogs, Wikipedia, Second Life and Beyond: From Production to Prosumage*, Nueva York, Peter Lang. Bruns utiliza precisamente Wikipedia, pero también Flickr o la *Fan Fiction* para acuñar su término, fusión de *production* y *usage*, característico de los nuevos modelos de producción 2.0.

*We Have Never Been Postmodern*, clama Steve Redhead desde el mismo título de su libro (2011), y lo repite a lo largo de la obra como mantra o tesis a investigar. El excelente trabajo de Redhead guarda similitudes referenciales con el que aquí presentamos, y también se apoya en Virilio, Baudrillard, Perry, Jameson o Bauman como faros absolutos para interpretar ese todo tan difuso que es la posmodernidad; de hecho, la propuesta de Redhead no se aleja de la *liquid modernity* de Bauman o de las concepciones de Kermode que hemos establecido con anterioridad: «Conversely, the argument is that modernity is all that there is (...) in this argument, there is only what can be called ‘the modern condition’ or post-postmodernity, where the debates about the postmodern have left us reluctant to adhere to old certainties or resurrect the gurus of the past to explain the future» (Redhead, 2011: 2), vemos así que, si bien Redhead no apuesta por completo por el término que nosotros defendemos aquí (para él un *after* posmodernismo es impensable) vemos que sí apunta ideas de similar calado y coincide con el diagnóstico negativo del posmodernismo, si bien la salida por la que él aboga es por una reinvencción posmoderna.

Si el modernismo arranca con el comienzo del siglo XX y el posmodernismo tiene su partida de nacimiento —por tomar una sola— hacia 1972 con el derrumbe de Pruitt-Igoe, ¿cuándo empieza, pues, el periodo que estamos tratando de establecer en la presente tesis? «On or about December, 1910, human character changed» (Woolf, 1996: 26), decía Virginia Woolf, solo que nuestro cambio en el carácter humano prescinde del *about*. El cambio de paradigma es, desde nuestro punto de vista, claro, y si, como pretende Fukuyama, la caída del muro de Berlín marca el triunfo sempiterno del capitalismo, su refutación llegaría con otro derrumbe a las 09:02:59 del 11 de septiembre de 2001<sup>22</sup>. La caída de las Torres Gemelas marca, desde nuestro punto de vista, un antes y un después en el fluir de la historia y supone lo que Finkelkraut utilizó para denominar el inicio de la Primera Guerra Mundial: «*el saqueo del azar en la selva de los acontecimientos*» (Finkelkraut, 2006: 184). El profesor Félix Duque coincide con nuestra tesis (y toma también como punto de partida la propuesta de Jencks) en su

---

<sup>22</sup> Nótese el sarcasmo: como ya hemos explicado, mientras que el acta de defunción de la modernidad que firma Jencks es una pulsión modernista, una pura especulación y una aproximación *in absentia*, el fin exacto de la posmodernidad, que también intentamos señalar con modernista detalle, puede ser delimitado con absoluta y posmoderna precisión.

*Terror tras la postmodernidad*: «Pues bien, no es descabellado aventurar que la postmodernidad acabaría diez años después, y también por una explosión: la del 11 de septiembre de 2001: una explosión no controlada esta vez, y menos aún realizada a favor de una vida más digna, sino, muy al contrario, imprevista y descomunadamente sangrienta» (Duque, 2008: 11). El posmodernismo juguetón, cómico y rebelde que había prevalecido hasta entonces, se encuentra, de golpe, con que *la vida iba en serio*, que diría Gil de Biedma, y en la pura obligación de afrontar la realidad de un modo diferente y con un conjunto de herramientas que el posmodernismo se había prohibido, surge el posposmodernismo. No comparte nuestra perspectiva el maestro Fredric Jameson. En una conversación con David Sánchez Usanos acerca de varios temas como la vigencia de sus proposiciones, hablan específicamente sobre el 11-S y el significado que puede tener:

Todo el mundo cree que fue algo excepcional que cambia toda nuestra historia, únicamente debido al aislamiento de Estados Unidos. En mi opinión no supuso nada de eso. Desde mi perspectiva, atendiendo a lo que me dedico, la objeción sería: «esto debe de ser el fin de la postmodernidad, puesto que se trata de algo verdaderamente serio. La postmodernidad es ese asunto privilegiado y relativista. Todo eso acabó puesto que con el 11-S ahora somos serios». No creo que esto sea lo correcto. Por una razón, creo que es importante pensar la religión teniendo en cuenta lo siguiente: creo que el fundamentalismo es algo postmoderno, no tiene temporalidad (Jameson, 2010: 93-94).

A lo largo del diálogo, Jameson también llega a comprender la polémica que suscitaron las declaraciones del compositor Stockhausen que tildó el 11-S de la obra de arte más grande jamás hecha —*Lucifer's greatest work of art*— entendiendo que todo acto terrorista es un acto público y que busca así llegar a tanta población como sea posible. Desde nuestro punto de vista, y sin pretender una enmienda a la totalidad del trabajo de tal eminencia, creemos que sus palabras se pueden matizar. El atentado en pleno corazón de Nueva York, el primero en la historia del país —por traumático que resultase Pearl Harbor, no se puede obviar el hecho de que el impacto emocional se ve amortiguado por los más de 4.000 kilómetros que lo separan del continente—, supone la explosión de la burbuja, el fin de lo que De Tocqueville bautizó excepcionalismo americano o lo que Engels, allá por 1851 llamase *the special American conditions*. Desde luego, existen factores sobrados para hablar de excepcionalismo, que han



esgrimido desde Marx hasta Lenin pasando por Gramsci<sup>23</sup>, pero sería tan ingenuo como arrogante pensar que la excepción conlleva una impunidad: América es tan susceptible al terrorismo como el resto de países, pero no solo al terrorismo, una nación, aunque marque un imperio contemporáneo, no puede parar el reloj de la historia ni creerse al margen de los acontecimientos globales. Otro de los argumentos a favor del fin de la historia que, curiosamente, suelen coincidir con los defensores del excepcionalismo estadounidense, es que el país es inmune al marxismo y que la caída del muro supone el final definitivo del sueño de Marx, pero «Is the historical experience in the US so unique, so exceptional, as to require an entirely new theoretical framework?» (Denning, 2004: 176). Quienes quieran ahondar en esta pregunta encontrarán numerosas respuestas, así como un compendio de los trabajos que han rebatido e instituido alternativas en el segundo capítulo de *Culture in the Age of Three Worlds*, de Michael Denning, titulado “The Special American Conditions: Marxism and American Studies”. Así, y desde la admiración por la obra de Jameson, creemos que sí es posible hablar de un después-de el posmodernismo: el Islam y, de hecho, cualquier religión, no es desde nuestro punto de vista posmoderno sino, más bien pre-moderno, quizá los fundamentalismos sí puedan ser considerados movimientos posmodernos, pero la atemporalidad que aduce Jameson hace que, precisamente, puedan ser enmarcados en cualquier periodo histórico. Considérense así las ruinas (ya vistas por Augé), especialmente las del World Trade Centre, el punto fundacional del posposmodernismo. Una de las críticas habituales al posmodernismo es su cariz eminentemente americano, como vemos en otro texto también de Jameson:

this whole global, yet American, postmodern culture is the internal and superstructural expression of a whole new wave of American military and economic domination throughout the world: in this sense, as throughout class history, the underside of culture is blood, torture, death, and terror. (Jameson, 1991: 5).

En uno de los puntos en los que menos énfasis se ha hecho, siguiendo la cadena mental que desemboca en el posmodernismo, es que, si realmente significa el fin de las grandes narrativas, esto implica también *la muerte del padre*: el adiós del excepcionalismo

---

<sup>23</sup> «the absence of feudalism, the “free” land of the frontier, the appearance of greater prosperity and mobility, the centrality of race and ethnicity, and the ideological power of Americanism» (Denning, 2004: 177)

americano debe suponer también el adiós al estereotipo que ha dominado la literatura desde el origen de los tiempos, el hombre blanco y de clase alta o, al menos, media-alta. Los textos fundacionales del posmodernismo hacen poco énfasis en este aspecto, en el necesario proceso ex-céntrico que acarrearán las nuevas posiciones y que, precisamente, es una de las lecturas positivas que es posible conservar del posmodernismo. Ex-céntrico, o des-centrado, la realidad es que narrativas hasta ahora consideradas “menores” puede aspirar a la atención masiva. Linda Hutcheon ha sido una de las pocas en captar la importancia de este factor en su ya citado *A Poetics of Postmodernism*:

in American postmodernism, the different comes to be defined in particularizing terms such as those of nationality, ethnicity, gender, race, and sexual orientation. Intertextual parody of canonical American and European classics is one mode of appropriating and reformulating—with significant change—the dominant white, male, middle-class, heterosexual, Eurocentric culture. It does not reject it, for it cannot. Postmodernism signals its dependence by its *use* of the canon, but reveals its rebellion through its ironic *abuse* of it. (Hutcheon, 1988: 130)

El posposmodernismo continúa con esta vertiente que opta por derrocar el imperio del WASP, como demuestran dos dignos sucesores de DFW como son Zadie Smith y Teju Cole. Así pues, sería ingenuo pensar en el posposmodernismo<sup>24</sup> como un retorno *tabula rasa* al modernismo. La literatura inmediatamente posterior al posmodernismo toma vicios, bases y costumbres de su predecesora, que ha conseguido indudables conquistas que resultan ya de todo punto irrenunciables. El uso del intertexto o, mejor, la concepción del libro como objeto dentro de un universo de significado, es un ejemplo de aprendizaje posmoderno del que resulta imposible escapar. Como decía Foucault:

The frontiers of a book are never clear-cut: beyond the title, the first lines, and the last full stop, beyond its internal configuration and its autonomous form, it is caught up in a system of references to other books, other texts, other sentences: it is a node within a network (...) The book is not simply the object that one holds in one's hands; and it cannot remain within the little parallelepiped that contains it: its unity is variable and relative. As soon as one questions that unity,

---

<sup>24</sup> Podría objetarse que buena parte de la obra de DFW es anterior a ese fatídico once de septiembre, sin embargo, consideramos que no es imprescindible una paridad temporal absoluta para definir un movimiento, de la misma manera que Debord (a quien veremos a continuación) prefigura en un año Mayo del 68. Coincidimos así con José Luis Pardo, cuando afirma que: «Un libro comienza siempre antes de haber empezado o después de haber terminado, siempre va adelantado o retrasado con respecto a sí mismo» (Pardo, 2004: 13).

it loses its self-evidence; it indicates itself, constructs itself, only on the basis of a complex field of discourse (Foucault, 2002a: 25-26).

Esto, que nos recuerda irremediablemente al concepto de intertextualidad de Kristeva que antes explorábamos, también ha sido explicado por autores de la talla de Umberto Eco: «He redescubierto lo que los escritores siempre han sabido (y que tantas veces han dicho): los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia ya contada. Lo sabía Homero, lo sabía Ariosto, para no hablar de Rabelais o de Cervantes» (Eco, 1984: 10). La influencia de otras obras es así irrenunciable para el posposmodernismo, pero lo utiliza con un cariz diferente a su antecesor, como estableceremos más adelante.

La importancia del espacio en la literatura resulta ya incuestionable. Si en los apartados anteriores hablábamos de París como el epicentro del modernismo y Los Ángeles como la ciudad que encarna como ninguna otra los valores espectaculares (y *especulares* según la primera acepción de la RAE) de la posmodernidad, ¿cuál es el lugar del posposmodernismo? La respuesta es tan obvia que casi hace de esta una pregunta retórica. «Click, click, through cyberspace; this is the new architectural promenade» (Mitchell, 1996: 24). La posposmodernidad tiene su centro en un microchip y se entiende espacialmente como un ente virtual, un lugar sin lugar, un tiempo sin tiempo, que podría verse reflejado en el ya obsoleto *Second Life* o cualquier manifestación de red social que sea la tendencia en el momento de leer estas líneas: «a city unrooted to any definite spot on the surface of the earth, shaped by connectivity and bandwidth constraints rather than by accessibility and land values, largely asynchronous in its operation, and inhabited by disembodied and fragmented subjects who exist as collections of aliases and agents» (Mitchell, 1996: 24). Richard Sennett ha sabido comprender a la perfección la transición aparejada a la evolución que ha sufrido el capitalismo: «Benjamin's image of the *flâneur* gets a new meaning in a world of Starbucks and Niketowns. No longer is the urban *flâneur* someone who can discover – at least in the new public realm – the strange, the unexpected, or the arousing. Alterity is missing» (Sennett, 2007: 117). Anne Friedberg, profesora y estudiosa del cine y su relación con la posmodernidad, nos resulta aquí de especial interés por dos de sus libros:

*Window Shopping* y *The Virtual Window*, en los que explora referentes similares a los nuestros, y establece el errante de este nuevo modelo de ciudad: «If the *flâneur* and *flâneuse* were models for the subject in nineteenth- and twentieth-century modernity, the multitasker is their twenty-first-century heir» (Friedberg, 2006: 247). Resulta asimismo especialmente útil su apunte sobre la localización del término que utiliza con asiduidad: «The French phrase for window-shopping (*lèche-vitrine*) has carried over to computer terminology» (Friedberg, 2006: 348), el paseante del siglo XXI es, así, alguien que acostumbra a deambular por Internet, que se sumerge en frecuentes *deep dives* por utilizar el término anglosajón, la ciudad se ha perdido en pos del ciberespacio.

Charles Jencks comenta de pasada, en una nota al pie en su libro que, en una conversación informal con E.H. Gombrich, posterior a una charla en la que se hablaba sobre el fin del modernismo, le dijo que también la posmodernidad lleva su propio final escrito: «an implicit zeitgeist in its emphasis on time» (Jencks, 2011: 479). Así, el mismo *post* lleva implícito el final necesario del movimiento, y plantea algo que veníamos tratando desde el capítulo anterior, que el modernismo no puede ser superado, tan solo continuado en una vertiente diferente. Si concebimos el modernismo como una herramienta con la que el espíritu humano afronta su realidad, como bien apuntan Jencks o Berman, pretender que el posmodernismo haga obsoleto al modernismo crea la necesaria paradoja de pensar que el “pospresente” sobrepase al presente.

Una de las prioridades que el posposmodernismo recupera de la modernidad es el sentimiento del sublime kantiano<sup>25</sup>; la diferencia, la incorporación posmoderna que hace el autor a este sentimiento tan modernista, es que lo sublime en Foster Wallace puede hallarse en cualquier lugar, sin importar si lleva el sello de alta o baja cultura, la estofa del espectáculo ha dejado de ser relevante para sublimar en el individuo. En ningún lugar se ve más claro que en “Federer Both Flesh and Not” (publicado originalmente

---

<sup>25</sup> Explicar aquí el sublime kantiano sería además de demasiado extenso, ajeno al objetivo del presente trabajo, esta brevísima descripción puede servir para comprender someramente a qué se refería el alemán con el término: «“Lo bello es lo que place dentro del solo juicio (...) lo sublime, lo que place inmediatamente por su oposición al interés de los sentidos (...) Lo bello nos prepara para amar algo, aun la naturaleza, sin interés; lo sublime, a estimarlo, aun en contra de nuestro interés (sensible)”. Lo bello designa el acuerdo entre la imaginación y el entendimiento; lo sublime, la referencia de la imaginación y la razón» (Goldman, 2012: 209).

como “Roger Federer as Religious Experience” en *The New York Times* en 2006 y recogido en *Both Flesh and Not* en la edición que aquí citamos), ensayo en el que el autor intenta describir lo que él denomina *Federer Moments*, esto es, instantes en un intercambio de golpes en los que el tenista suizo hace algo que parecía imposible y la única reacción posible es el asombro y el desencajamiento de mandíbula. Un aspecto sobre esta sublimación posposmoderna es que es imperceptible para las cámaras de televisión, como DFW recalca en varios puntos del texto: «One thing it is not is televisable. At least not entirely. TV tennis has its advantages, but these advantages have disadvantages, and chief among them is a certain illusion of intimacy» (*Both Flesh*, 14), es decir, *The revolution will not be televised*, que diría Gil Scot-Heron<sup>26</sup>: «Real tennis, after all, is three-dimensional, but a TV screen’s imagen is only 2-D (*Both Flesh*, 14-15). En otras palabras, para sentir ese choque frontal con *lo sublime* es necesario hacerlo sin la intermediación de una pantalla. Se encuentra, así, con la cualidad que da título al ensayo, y es que el tenista parece humano solo en parte: «he seems both less and more substantial than the men he faces. Particularly in the all-white that Wimbledon enjoys getting away with still requiring, he looks like what he may well (I think) be: a creature whose body is both flesh and, somehow, light» (*Both Flesh*, 20). Hallamos otro ejemplo de *sublime* en Foster Wallace en el cierre de su cuento “John Billy”, incluido en *Girl With Curious Hair*. En una exploración mitológica del medio oeste, que recuerda a tics de Faulkner con John Barth, el narrador cuenta la historia de su hijo, Chuck Nunn Jr. (C. Nunn, también leído como *see none*) que termina de un modo extrañamente poético para el transcurrir del resto de la obra: «My eyes was blowing everywhere. And the rush of perfume sent up to me by the agitation of the clouds of petals nearly blew me out that window. Delighted. Aloft. Semi-moral. New» (*Girl With*, 145), esta conclusión, con el cambio que experimenta el narrador es precisamente el foco del relato, como bien explica Marshall Boswell: «to arrive at a point of the sublime by way of the comic and to reclaim the metaphysical claims of mythic connectivity for self-reflexive fiction, all without forgetting a moment the postmodern critique of mythic

---

<sup>26</sup> The revolution will not be televised  
WILL not be televised, WILL NOT BE TELEVISED

The revolution will be no re-run brothers  
The revolution will be live.

transcendence» (Boswell, 2003: 89). Sven Birkerts, ensayista norteamericano y crítico literario, fue uno de los primeros en reseñar *Infinite Jest* en *The Atlantic*, y supo apreciar las intenciones que portaba la narrativa de DFW:

Wallace is scrabbling along the high-terrain paths earlier explored by Thomas Pynchon and Williams Gaddis (...) Wallace is, clearly, bent on taking the next step in fiction. He is carrying on the Pynchonian celebration of the renegade spirit in a world gone as flat as a circuit board; he is tailoring that richly comic idiom for its new-millennial uses (...) The novel is confusing, yes, and maddening in myriad ways. It is resourceful, hilarious, intelligent, and unique. Those who stay with it will find the whole world lit up as though by black light (Birkerts, 1996)

Llegamos así a uno de los textos fundacionales para poder hablar de posposmodernismo, que no es otro que “Fictional Futures and the Conspicuously Young” (publicado en 1988 en *The Review of Contemporary Fiction*, recogido aquí *Both Flesh and Not*) de David Foster Wallace. El autor hablaba ya en 1987 —de hecho, recogía artículos de terceros y publicaciones que hablaban de— una nueva generación de autores, *New Voices* que se desmarcaban del periodo inmediatamente anterior y que conservaban casi tantas similitudes como diferencias en sus narrativas. Para DFW, la clave es que se trata de: «A Generation, conjoined less by chronology (...) than by the new and singular environment in and about which we try to write fiction» (*Both Flesh*, 41). La generación de los Conspicuously Young (C.Y. en el texto) se caracteriza de este modo más que por un nexo cronológico o incluso estilístico en sus creaciones, por ser la primera que vive imbuida por la tecnología, esto es, pero vivir un cambio de paradigma que afecta a su modo de vivir, percibir y relacionarse con el mundo: «the American generation born after, say, 1955 is the first for whom television is something to be *lived with*, not just looked at (...) TV’s as much a part of reality as Toyotas and gridlock» (*Both Flesh*, 42). Existen, pues, en los ojos de Wallace, tres fenómenos que cambian para siempre la relación de los autores —él habla de *Americans*, pero en lo fundamental es difícil hacer una distinción con los que trabajan en el resto del mundo occidental— con el mundo que les rodea: «three specific contemporary American phenomena, viz. the impacts of television, of academic Creative Writing Programs, and of a revolution in the way educated people understand the function and possibility of

literary narrative» (Both Flesh, 42). El impacto de la televisión/el entretenimiento en la consciencia contemporánea nos parece lo suficientemente importante como para merecer su propio apartado, y lo vamos a desarrollar en el próximo 2.3.2, así que nos centraremos en las siguientes líneas en explorar las otras dos proposiciones del autor. Uno de los puntos que llama la atención de Wallace es cuando, al atender a una charla de una eminencia en literatura, este recomienda no incluir ninguna alusión a marcas, eventos o circunstancias que “saquen” al lector y le permitan señalar con precisión el contexto espacio-temporal en el que se desarrolla la acción. En otras palabras, el literato abogaba por una literatura que fuese *timeless*, lo que resulta simplemente un absurdo para la posposmodernidad: «The schism between young writers and their older critics probably extends to the whole issue of strategic reference to “popular culture” in literary fiction. The artistic deployment of pop icons —brand names, television programs, celebrities, commercial film and music» (Both Flesh, 43). El uso de referentes de la cultura popular<sup>27</sup> es irrenunciable para estos autores, ya que es lo que les confiere el realismo o la *relatedness* con los hechos que el autor pretende comunicar. Baste ver como ejemplo algunas de las obras culturales citadas en *The Pale King* —queda a discreción del lector considerar si se trata de obras de alta cultura, baja cultura, o todo lo contrario—: *La caída*, de Camus; *The Searchers*; *Deep Purple*; *El castillo*, de Kafka; *The Exorcist*; *The Godfather* o Pink Floyd. Este es un elemento que ya adelantaron Adorno y el posmodernismo con la difuminación de la frontera entre alta y baja cultura, pero que ahora llega aún más allá, pudiendo utilizar todo aquello que muchos autores clásicos ni siquiera considerarían cultura —vemos un ejemplo claro en el papel destacado de la serie de televisión M\*A\*S\*H\* en *Infinite Jest*, o que hable directamente sobre la publicidad en sus obras como, también en *IJ*, *The Year of the Whopper*— y es que la inclusión de elementos del mundo publicitario son imprescindibles para Wallace, que entiende que, en un mundo que se pelea por conseguir nuestra atención, la publicidad obtiene sin duda una porción importante de esta. En *World Beyond Our*

---

<sup>27</sup> Esta alusión a elementos de la cultura pop que se entrelazan con hitos culturales establecidos quizá sea más clara que en ningún otro lugar en dos obras de uno de los mayores artistas contemporáneos: el activista chino Ai Weiwei. *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995) y *Coca Cola Vase* (2014). El título de ambos es lo suficientemente descriptivo como para explicar cada una de las obras: baste señalar que se entienden mejor en conjunto como dos formas de subvertir el *establishment*, las dos toman jarrones auténticos de la dinastía Han de hace más de dos milenios y una fuerza la reflexión inscribiendo en ella el logotipo de Coca Cola mientras que otra directamente los destroza. Volvemos así a hablar no de ruinas pero sí de añicos.

*Head*, un título de fuertes raíces fosterwallianas (tanto es así que el libro se cierra con un capítulo dedicado al autor) Matthew Crawford habla sobre los problemas de la publicidad y de la cascada de estímulos que recibimos diariamente que reclaman nuestra atención, como establece desde la introducción, y considera que la publicidad no puede ser el único factor involucrado sino que, naturalmente, se trata de un todo: «Our mental fragmentation can't simply be attributed to advertising, the Internet, or any other identifiable villain, for it has become something more comprehensive than that, something like a style of existence» (Crawford, 2014: 15). Entraremos con más detalle en el tema de la atención/entretenimiento en los capítulos dedicados a *Infinite Jest* y, especialmente, *The Pale King*, en la que la atención tiene un rol fundamental, pero ya en este artículo vemos cómo prefigura alguno de estos temas: «we reserve for that attention the status of a commodity, a measure of power» (Both Flesh, 46). Regresando a la clasificación de DFW entramos en los Creative Writing Programs, un fenómeno reciente pero que ha alterado el panorama literario actual: el autor no niega sus beneficios («a good workshop forces students regularly to formulate consistent, reasoned criticisms of colleagues' work; and this, almost without fail, makes them far more astute about the strengths and weaknesses of their own fiction» [Both Flesh, 57]), pero cree que ha traído más problemas que beneficios, formando a profesores de nuevos cursos de escritura creativa, más que a escritores, sin entrar en los problemas de sillones dentro de las instituciones, que les convierte en «sharks fighting for control of a bathtub» (Both Flesh, 57). Sin embargo, la mayor crítica que hace al sistema es su capacidad para producir lo que Donald Hall en poesía denominó, también en una crítica a este tipo de instituciones, *McPoems*: «The McPoem is the product of the workshops of Hamburger University» (Hall, 2005). Este tipo de creaciones, paradójicamente, se producen en la época cumbre en cuanto a riqueza y bienestar en la historia de la Humanidad y son un vicio puramente académico, como revela su receta: «We learn to write poems that will please not the Muse but our contemporaries, thus poems that resemble our contemporaries' poems» (Hall, 2005). El problema con estas creaciones de consumo rápido no radica en que su calidad sea baja, como el propio Hall explica, sino en que, desde su propia concepción, no pasan de lo mero anecdótico:



Many of these poems are often *readable*, charming, funny, touching, sometimes even intelligent. But they are usually brief, they resemble each other, they are anecdotal, they do not extend themselves, they make no great claims, they connect small things to other small things. (Hall, 2005)

DFW también es muy crítico con dos vertientes que toma la narrativa: *Metafiction* y *Minimalism*, ambas (pero especialmente la primera) por ser eminentemente auto-referenciales, negando así la entrada a una amplia cantidad de lectores potenciales y la segunda porque, buscando alzarse con un modo de expresión mínimo, que niegue la pomposidad estética de lo audiovisual, buscando apartarse de la televisión, no se da cuenta de que cae en la contradicción de que solo puede definirse en base a aquello que niega. Wallace también es crítico con la *metafiction* en un ensayo posterior, *E Unibus Pluram*, que trabajaremos en los siguientes apartados —de hecho, el texto que aquí estamos analizando, es un muchos aspectos un embrión de ese *E Unibus*, y encontramos muchos razonamientos, estructuras e incluso líneas idénticas—, y en el que afirma: «For Metafiction, in its ascendant and most important phases, was really nothing more than a single-order expansion of its own theoretical nemesis, Realism: if Realism called it like it saw it, Metafiction simply called it as it saw itself seeing itself see it» (*Supposedly*, 34). Encontramos más críticas a la metaficción, siguiendo la idea del amor, en otro trabajo de ficción anterior del autor, cuando afirma que: «metafiction is untrue, as a lover. It cannot betray. It can only reveal. Itself is its only object. It's the act of a lonely solipsist's self-love, a night-light on the black fifth wall of being a subject, a face in a crowd. It's lovers not being lovers. Kissing their own spine. Fucking themselves» (*Girl With*, 332). Sin embargo, el artículo que estamos tratando, cierra en una nota positiva, y es que DFW considera que, si bien estas vertientes son fallidas de antemano, «they're an early symptom of a dark new enlightenment» (*Both Flesh*, 65), un renacer *iluminista* en línea con nuestras tesis sobre el retorno modernista.

### 2.3.1. THE QUESTION CONCERNING TECHNOLOGY: HEIDEGGER

SPIEGEL: And what now takes the place of philosophy?  
Heidegger: Cybernetics. (Heidegger, 2010: 59)

La concepción del ser humano como ente marcadamente tecnológico, determinado tanto por su condición social como por su capacidad de acceso a los nuevos medios de información —algo que podríamos denominar *determinismo tecnológico*— difícilmente será un concepto sorprendente en 2017 y, cabe esperar, aún menos en tiempos futuros. Resulta por tanto imprescindible para la comprensión del sujeto fosterwalliano, tan influido por el universo de entretenimiento tecnológico que le rodea, posicionar de manera clara y exacta el concepto de *tecnología*. Y nadie mejor para empezar con esta idea que Martin Heidegger. Los trabajos del filósofo alemán se han dividido habitualmente en dos periodos —aunque el propio Heidegger nunca lo concibió de tal modo—: una primera fase, marcada por *Ser y Tiempo*, sería sucedida hacia la década de los cuarenta por un cambio de perspectiva o giro (*die Kehre*) que le llevaría a trabajar en otros conceptos como el lenguaje o la tecnología, y es precisamente este segundo Heidegger, el de *The Question Concerning Technology* (publicado originalmente en 1954) el que va a focalizar nuestra atención.

La prosa y, sobre todo, la finalidad de Heidegger con sus escritos nunca resulta fácil de comprender y menos aún de explicar: es por ello que recurriremos tanto a diversos escritos suyos como a la obra de sus exégetas para tratar de exponer las convicciones del alemán. El ensayo comienza intentando encontrar la *esencia* de la tecnología, de manera que el ser humano pueda prepararse para «a free relationship to it» (Heidegger, 1977: 3): conviene tener en mente desde un inicio, como Heidegger especifica más adelante, que esta esencia no está relacionada necesariamente con el *quidditas* original sino, más bien, es una forma de «enduring as presence», como veremos a continuación. Las dos primeras respuestas que vienen a la cabeza al pensar en tecnología son *medio para un fin* y una *actividad humana*, concepciones que funcionan de manera conjunta y que Heidegger tilda de correctas pero insuficientes: indudablemente hablamos de *un medio para que el ser humano alcance un fin*, pero estas visiones son instrumental y

antropológica y no van al centro de la cuestión. Heidegger se plantea llegar al *ser* de la tecnología, a su elemento inseparable y definitorio. Como ilustra el propio filósofo, para hablar la esencia de un árbol —*treeness*— no se utilizan conceptos como rama, hoja o raíz, se busca aquello que permea su esencia y que puede ser utilizado para definir cualquier árbol, del mismo modo: «Technology is not equivalent to the essence of technology» (Heidegger, 1977: 4), y se trata este de un asunto de suma importancia para comprender al sujeto moderno, ya que: «Everywhere we remain unfree and chained to technology, whether we passionately affirm or deny it. But we are delivered to it in the worst possible way when we regard it as something neutral» (Heidegger, 1977: 4). Llegamos así al concepto fundamental para el filósofo: *Gestell*, que trataremos de clarificar teniendo en cuenta, como diría Jameson hablando sobre el mismo tema, «assuming anyone knows what that means» (Jameson, 2009: 179):

Enframing means the gathering together of that setting-upon which sets upon man, i.e., challenges him forth, to reveal the real, in the mode of ordering, as standing-reserve. Enframing means that way of revealing which holds sway in the essence of modern technology and which is itself nothing technological. (Heidegger, 1977: 20)

El *Ge-stell* heideggeriano es así traducido por *enframing*, que vendría a ser el equivalente de *com-posición* o *en-marcar* y es una forma, como el propio autor señala, de *revelar lo real*, esto es, una forma de arrojar luz sobre aquello que permanece oculto, un *calling-forth* que sirve para dar forma al mundo, como indicase unos años antes en una clase sobre Parménides, centrada en buena medida en la mirada y el ocultamiento-desocultamiento:

Muy distante de estos modos de ocultar y, sin embargo, en el círculo de su misma esencia, reside lo oculto en el sentido de lo simplemente aún no conocido. Este ocultamiento cambia, por ejemplo, el horizonte de los descubrimientos científicos y técnicos. Cuando lo oculto en este sentido es traído al desocultamiento, surgen “los prodigios de la tecnología” y lo que es específicamente “americano” (Heidegger, 2005: 84).

Vemos así que la llegada a la tecnología y al *Gestell* no es un casual: es una preocupación fundamental a lo largo del trabajo del alemán. Sirva como muestra este ejemplo del libro que nos ocupa, también obsesionado con el mostrar, revelar,

*aletheia*<sup>28</sup>: «In Enframing, that unconcealment comes to pass in conformity with which the work of modern technology reveals the real as standing-reserve» (Heidegger, 1977: 21). Esta es la otra gran aportación conceptual del profesor, ligada a la tecnología y al *enframing* de modo inseparable: la idea de *standing-reserve* (*Bestand*). La mirada hacia las cosas revela lo que estas ocultan, lo que estas *son*. La palabra (al menos en alemán) señala así algo básico para el entender del filósofo: «nothing less than the way in which everything presences that is wrought upon by the challenging revealing. Whatever stands by in the sense of standing-reserve no longer stands over against us as object» (Heidegger, 1977: 17). El ejemplo que maneja es el del avión de aerolínea, detenido en la pista de aterrizaje, esperando órdenes para arrancar, *pura potencialidad*. James C. Edwards es una palanca fundamental para comprender el *standing-reserve*, con su artículo “The thinging of the thing” (recogido en *A Companion to Heidegger*): el autor habla, por volver a la tecnología, del ordenador apagado, esperando pacientemente en la mesa a que una persona conciba su *utilidad*. Pero la clave del concepto tecnológico heideggeriano, como hemos venido viendo, reside en que el *Gestell* y el *Bestand* no son exclusivos de la tecnología en la acepción mundana del término, sino que se extienden a todos los ámbitos de la existencia, como bien explica Edwards aprovechando la célebre concepción de Le Corbusier que ya mencionábamos anteriormente:

The very house I inhabit is, as we have famously been told, “a machine for living in,” with the window out of which I gaze a device for the orderly collection of light (and the orderly retention of heat). The house patiently awaits its tenants — whoever they are — for their use of it in ordering their lives; the land on which the house sits reveals itself through the window as garden and as landscape, waiting for the orderly touch that shapes and preserves and cultivates. (Dreyfus y Wrathall, 2005: 459)

---

<sup>28</sup> Un ejemplo excepcional de este revelar, formulado por Heidegger en *The Origin of the Work of Art* y retomado más tarde en la primera parte de *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* por Jameson es el cuadro de Van Gogh *A Pair of Shoes*: «The artwork lets us know what the shoes are in truth (...) Van Gogh’s painting is the disclosure of what the equipment, the pair of peasant shoes, is in truth. This being emerges into the unconcealment of its Being. The Greeks called the unconcealment of beings *aletheia*» (Heidegger, 1993: 161), o, en palabras de Jameson: «the work of art emerges within the gap between Earth and World, or what I would prefer to translate as the meaningless materiality of the body and nature and the meaning endowment of history and of the social» (1991: 7).

Estos conceptos, pues, pueden servir de muleta para la comprensión del mundo en cualquier momento y en cualquier lugar: «Today's breakfast Grape-Nuts taste exactly like yesterday's, and mine taste just like those sold in Seattle or in São Paulo – and (this is the crucial point) *that is what makes them what they are*. That anonymous interchangeability is what gives them their being as *Bestand*» (Dreyfus y Wrathall, 2005: 459) y es que el propio Heidegger ya lo aseveraba al intentar explicar qué es *enframing*: «It is nothing technological, nothing on the order of a machine. It is the way in which the real reveals itself as standing-reserve» (Heidegger, 1977: 23). Albert Borgmann, a quien también exploraremos por méritos propios algo más abajo, ha criticado las traducción al inglés de 1977 de *The Question Concerning Technology*, considerada como canónica, la tilda de desafortunada y propone dos cambios: en lugar de *enframing* (*das Gestell*), Borgmann propone *the framework* y, en vez de *standing-reserve* (*der Bestand*), el filósofo da la alternativa de *better resources*<sup>29</sup>. En su artículo llamado simplemente “Technology” (también recogido en *A Companion to Heidegger*), Borgmann habla de la importancia de la concepción tecnológica del alemán en los escritores posteriores —limitada hasta recientemente en Estados Unidos— y ensalza las virtudes del pensamiento heideggeriano, pero también le achaca varios problemas, siendo el que más nos concierne para los estudios de la presente tesis el siguiente: «He says nothing about the pleasures of consumption, though, when talking about contemporary culture more generally, he does, and did so rather early, score the slackness and languor that are consequences of consumption» (Dreyfus y Wrathall, 2005: 431) y sabemos que hoy en día la tecnología y el placer que provoca su consumo son dos entes eternamente anexos.

Sin llegar a posiciones extremas, Heidegger alerta también sobre los peligros de la tecnología, ya que: «In whatever way the destining of revealing may hold sway, the unconcealment in which everything that is shows itself at any given time harbors the

---

<sup>29</sup> En inglés existen dos opciones clásicas para traducir *Die Frage nach der Technik*. La que exploramos en este trabajo es la considerada canónica de William Lovitt publicada en 1977, que opta por trasladar el *Gestell* en *enframing*. Samuel Weber aportaría, una década después, poderosas razones para decantarse en su lugar por *emplacement*. El lector con curiosidad para seguir profundizando en este tema puede dirigirse al muy interesante “Upsetting the Set Up: Remarks on Heidegger’s ‘Questing after Technics’” en *Modern Language Notes*, vol. 104, nº5, Diciembre, 1989, pp. 977-992, accesible directamente en: <http://www.jstor.org/stable/2905361>

danger that man may quail at the unconcealed and may misinterpret it» (Heidegger, 1977: 26). Aquellos que busquen argumento tecno-fóbicos podrán encontrar en el autor un referente y una fuente proveedora de información, no solo a lo largo del texto que nos ocupa, sino salpicando toda su obra, como vemos en este fragmento de *Discourse on Thinking*:

Hourly and daily they are chained to radio and television. Week after week the movies carry them off into uncommon, but often merely common, realms of the imagination, and give the illusion of a world that is no world. Picture magazines are everywhere available. All that with which modern techniques of communication stimulate, assail, and drive man — all that is already much closer to man today than his fields around his farmstead, closer than the sky over the earth, closer than the change from night to day, closer than the conventions and customs of his village, than the tradition of his native world (Heidegger, 1966: 48)

El problema del progreso no se limita, por supuesto, a los avances tecnológicos: Heidegger también critica la sociedad de incesante consumo de la segunda mitad del siglo XX con posiciones rayanas en el marxismo<sup>30</sup>: «In the age of the exclusive power of power, that is, of the unconditional pressing of beings toward being used up in consumption, the world has become an unworld in that Being does presence, but without really reigning. As what is real, beings are real» (Heidegger, 1973: 104). Especialmente fértil para futuros estudios nos parece ese concepto de *unworld*, que el autor saca a colación repetidamente a lo largo de *The End of Philosophy* siempre relacionado con los problemas de la sociedad capitalista y el consumo desmedido: «This circularity of consumption for the sake of consumption is the sole procedure which distinctively characterizes the history of a world which has become an unworld» (Heidegger, 1973: 107). Otra problemática planteada, casi más universal hoy en día que la metástasis consumista —o tal vez provocada por esta— es el sentimiento de vacío y soledad que provoca en lo que Heidegger llama *Being*:

This emptiness has to be filled up. But since the emptiness of Being can never be filled up by the fullness of beings, especially when this emptiness can never be

---

<sup>30</sup> La asociación de Heidegger con Marx podría parecer peregrina así propuesta —sobre todo teniendo en cuenta sus turbias filias en los años treinta—, pero ha sido el caldo de cultivo de numerosos análisis y propuestas de gran trascendencia, quizá el más temprano siendo *Sobre Marx y Heidegger*, escrito por Herbert Marcuse a principios de la década de los 30, retomado años más tarde por Lukács y posiblemente la instancia más cercana sea *Hermeneutic Communism: from Heidegger to Marx*, de Gianni Vattimo y Santiago Zabala.

experienced as such, the only way to escape it is incessantly to arrange beings in the constant possibility of being ordered as the form of guaranteeing aimless activity. Viewed in this way, technology is the organization of a lack, since it is related to the emptiness of Being contrary to its knowledge. Everywhere where there are not enough beings-and it is increasingly every- where and always not enough for the will to will escalating itself -technology has to jump in, create a substitute, and consume the raw materials. (Heidegger, 1973: 107)

Sin embargo, sería un error considerar estos textos como manifiestos antitecnológicos, antes bien, se trata de *advertencias* sobre los peligros que acarrea el desarrollo que realiza el filósofo, siendo plenamente consciente de que el devenir humano es ya inseparable del devenir tecnológico: «For all of us, the arrangements, devices, and machinery of technology are to a greater or lesser extent indispensable. It would be foolish to attack technology blindly. It would be shortsighted to condemn it as the work of the devil. We depend on technical devices; they even challenge us to ever greater advances» (Heidegger, 1966: 53). En *The Question Concerning Technology*, Heidegger se apoya en un extracto de Hölderlin para ilustrar su pensamiento:

But where danger is, grows  
The saving power also.

Quizá no demasiado lejano de *lo que no te mata te hace más fuerte* de Nietzsche — deformación posmoderna de la realidad, ya que el filósofo jamás escribió la frase tal y como se ha incorporado al imaginario colectivo— o del *sublime* kantiano, vemos aquí revelado el pensamiento del alemán: la tecnología tiene la capacidad de destruir al ser humano, pero precisamente esa capacidad de destrucción es lo que la convierte en liberadora, lo que hace que albergue en su centro también la posibilidad de la redención. El peligro, a pesar de estar escrito poco después del bombardeo de Hiroshima y Nagasaki y en pleno pavor atómico por la Guerra Fría, no reside en la tecnología en sí: «The danger, then, is not the destruction of nature or culture but certain totalizing kind of practices — a leveling of our understanding of being. This treat is not a problem for which we must find a solution, but an ontological condition that requires a transformation of our understanding of being» (Guignon, 1993: 305). El verdadero *Gefahr* tiene más que ver con el *Enframing* que venimos explicando anteriormente:

The threat to man does not come in the first instance from the potentially lethal machines and apparatus of technology. The actual threat has already affected man in his essence. The rule of Enframing threatens man with the possibility that it could be denied to him to enter into a more original revealing and hence to experience the call of a more primal truth. (Heidegger, 1977: 28)

El problema filosófico que aquí plantea el alemán, incluso sin llegar a una definición meridiana de lo que es *tecnología*, es de gran calado: antes del advenimiento de las células madre, la robótica, internet o los *self-driving cars* que hoy en día pueblan los debates tecnológicos, Heidegger ya comprendió el debate que abrían los avances tecnológicos y afectaba a la misma esencia del ser: qué significa *ser humano*.

We can use technical devices, and yet with proper use also keep ourselves so free of them, that we may let go of them any time. We can use technical devices as they ought to be used, and also let them alone as something which does not affect our inner and real core. We can affirm the unavoidable use of technical devices, and also deny them the right to dominate us, and so to warp, confuse, and lay waste our nature. (Heidegger, 1966: 54)

El planteamiento nos recuerda poderosamente al último DFW, el de *The Pale King*, que exploraremos en profundidad en el correspondiente capítulo, pero valga como adelanto el tema de la *atención* como uno de los centros de la novela, como deja ver el autor ya desde las primeras páginas: «The entire ball game, in terms of both the exam and life, was what you gave attention to vs. what you willed yourself not to» (TPK, 12). Volviendo a Heidegger, vemos que plantea diatribas similares, sobre el efecto en el pensamiento que tienen los avances técnicos/tecnológicos: «the approaching tide of technological revolution in the atomic age could so captivate, bewitch, dazzle, and beguile man that calculative thinking may someday come to be accepted and practiced as the only way of thinking» (Heidegger, 1966: 56). Esta incapacidad de escapar de la tecnología es constante en la narrativa de Foster Wallace, y en la existencia de cualquier sujeto contemporáneo: «the U.S.A.'s familiar relation to all the technology we equate at once with freedom and power and slavery and chaos. For, as with television, whether we happen personally to love technology, hate it, fear it, or all three, we still look relentlessly to technology for solutions to the very problems technology seems to



cause» (*Supposedly*, 57); como estableció Heidegger, resulta *foolish* pensar que podemos vivir ajenos a estos avances.

En septiembre de 1966, el filósofo concedió una entrevista exhaustiva a *Der Spiegel* con la intención de hacer de ella una suerte de legado filosófico: la condición impuesta fue que se publicase exclusivamente después de su muerte. Y así fue, casi una década después, en mayo de 1976, cuando se habían cumplido cinco días de la muerte de Heidegger, el semanal alemán publicaba “Only a God Can Save Us”. Nótese que el traductor de este fragmento ha optado por interpretar *Gestell* no como *Enframing*, como venimos viendo en párrafos anteriores, sino como *posure* (a lo largo del texto también podemos encontrarlo como *instrumentation*): «The essence of technicity I see in what I call “pos-ure” (Ge-Stell), an often ridiculed and perhaps awkward expression. To say that pos-ure holds sway means that man is posed, enjoined and challenged by a power that becomes manifest in the essence of technicity — a power that man himself does not control» (Heidegger, 2010: 58). Sería erróneo entender este *God* del Heidegger tardío como divinidad, ya que es habitual encontrar en los escritos del alemán referencias a este ente de una manera pagana o secular, *dios* entendido no como superioridad, sino como *esencia del ser*, como aquello que llena al *Ser* en su desenvolvimiento, tema heredado obviamente de *Ser y Tiempo*. ¿La solución que plantea el autor? Como veíamos en la expresión de DFW, la atención, la *consciencia*<sup>31</sup>, elegir lo que le concierne de manera fundamental y lo que no: «Wherever man opens his eyes and ear, unlocks his heart, and gives himself over to meditating» (Heidegger, 1977: 18-19). Y es que la disertación completa está anclada en el *aletheia* que veíamos anteriormente, en formas de revelar la realidad o *hacerla aparente*. La revelación del *enframing* está, así, profundamente vinculada en Heidegger con el concepto griego de *poiesis*, con la forma de convertir el no-ser en ser, con, en definitiva, el arte. Vemos de este modo una de las conclusiones que extrae el alemán: que arte y tecnología son partes de un todo, que ambas son formas desarrolladas por el ser humano para tratar de alcanzar la verdad de las cosas, y es que, como asegura el propio Heidegger: «the more questioningly we

---

<sup>31</sup> Vemos los ecos del primer cuento publicado por DFW, en el que habla de la depresión y cómo combatirla en estos términos: «The way to fight against or get away from the Bad Thing is clearly just to think differently, to reason and argue with yourself. Just to change the way you're perceiving and sensing and processing stuff» (The Planet Trillaphon, 26)

ponder the essence of technology, the more mysterious the essence of art becomes» (Heidegger, 1977: 35).

La tecnología es tan vieja como la propia civilización, pero es un tema que había, en buena medida, eludido al pensar filosófico hasta la llegada de Heidegger —es cierto que encontramos algunas fuentes anteriores, y el mismo alemán traza su inspiración en la Grecia clásica, pero, aunque solo sea por la *nominación*, consideramos que el trabajo de este requería una especial atención— y su influencia será capital en pensadores posteriores. El italiano Giorgio Agamben es uno de los principales exégetas heideggerianos, uniendo de modo impecable el *enframing* del alemán con el *dispositif* (traducido por *apparatus*) de Foucault. En *What Is an Apparatus?*, Agamben señala las similitudes conceptuales en raíz de *dis-positio* y *dis-ponere* con *ge-stell* y *dis-positif*: «What is common to all these terms is that they refer back to this *oikonomia*, that is, to a set of practices, bodies of knowledge, measures, and institutions that aim to manage, govern, control, and orient—in a way that purports to be useful— the behaviors, gestures, and thoughts of human beings» (Agamben, 2009: 12). El *apparatus* de Agamben está siempre envuelto en los procesos de subjetivación del sujeto. Es por ello que el filósofo distingue tres grandes categorías: seres vivos (o sustancias) y aparatos y, en medio de estas dos, los sujetos. El *subject* agambeniano lo determina la relación, la lucha sin fin entre seres vivos y aparatos. Sustancia y sujeto (o, quizá más claro, ser vivo y sujeto) parecen sobreponerse punto por punto, pero es aquí donde la explicación nos resulta especialmente útil, ya que Agamben considera que un mismo sujeto puede tener múltiples *processes of subjectification*: el sujeto se subjetiviza por un lado como usuario del teléfono móvil, por otro como escritor de historias, por otro como bailarín, por otro como activista anti-globalización... La expansión sin límites de aparatos ha dado lugar a una explosión en el proceso de subjetivación, *que no* en el sujeto. Esta multiplicidad unipersonal —tan ligada al pensamiento posmoderno como veíamos en el apartado anterior con Vattimo y Nietzsche — es inseparable del desarrollo del mundo capitalista:

It would probably not be wrong to define the extreme phase of capitalist development in which we live as a massive accumulation and proliferation of

apparatuses. It is clear that ever since Homo sapiens first appeared, there have been apparatuses; but we could say that today there is not even a single instant in which the life of individuals is not modeled, contaminated, or controlled by some apparatus. (Agamben, 2009: 15)

Encontramos en las ideas del filósofo italiano un fuerte paralelismo (además del ya citado) con las posiciones de Heidegger: la tecnología no es un punto en la evolución, no es un accidente o un instrumento que se utiliza con un fin, es parte de la “humanización”, es, igual que el meditar heideggeriano, un elemento imprescindible para el existir humano. La obsesión por la sexualidad y las prisiones de Foucault sale así a relucir:

I shall call an apparatus literally anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gestures, behaviors, opinions. or discourses of living beings. Not only, therefore, prisons, madhouses, the panopticon, schools, confession, factories, disciplines, juridical measures. and so forth (whose connection with power is in a certain sense evident), but also the pen, writing, literature, philosophy, agriculture, cigarettes. navigation, computers, cellular telephones and—why not—language itself, which is perhaps the most ancient of apparatuses—one in which thousands and thousands of years ago a primate inadvertently let himself be captured, probably without realizing the consequences that he was about to face. (Agamben, 2009: 14)

Quizá este sea el mayor triunfo de Agamben, amén de la encomiable conjugación de los dos referentes: la actualización o puesta al día de las propuestas de sus predecesores, el impacto de la telefonía móvil<sup>32</sup>, por ejemplo, en los planteamientos tecnológicos.

What defines the apparatuses that we have to deal with in the current phase of capitalism is that they no longer act as much through the production of a subject, as though the processes of what can be called desubjectification (...) He who lets himself be captured by the “cellular telephone” apparatus—whatever the intensity of the desire that has driven him—cannot acquire a new subjectivity, but only a number through which he can, eventually, be controlled. The spectator who spends his evenings in front of the television only gets, in exchange for his desubjectification, the frustrated mask of the couch potato, or his inclusion in the calculation of viewership ratings (Agamben, 2009: 20-21)

---

<sup>32</sup> Cabe hacer aquí una mínima especificación y es que el texto italiano original de Agamben data de 2006, lo que sirve para hacer una aproximación de *los móviles* en el entorno humano en general. Sin embargo, podemos considerar el lanzamiento del iPhone original y la subsiguiente llegada de los teléfonos inteligentes a partir del verano de 2007 la verdadera brecha tecnológica de nuestra era, que el autor no podía vislumbrar aún en toda su magnitud.

La relación de la tecnología con el arte es complicada. Vivimos en una época en la que el acceso a cualquier forma artística (música, literatura, pintura) es muy superior a cualquier otro periodo de la raza humana. Pero esta relación es poliédrica y no cabe pensar en ella desde una sola perspectiva: la tecnología y el arte no están solo vinculadas en su esencia heideggeriana —que no es poca cosa—, también en cuanto a convertirse en objetos de la sociedad de consumo, como apunta con tino Harry Levin: «this is reproduction, not production: we are mainly consumers rather than producers of arts» (Levin, 1960: 615). Albert Borgmann, de quien ya hemos hablado anteriormente como experto en las obras del alemán, merece aquí mención aparte por su aportación a este campo de estudio con *Technology and the Character of Contemporary Life*. Publicado originalmente en 1984, el texto cuenta con unas virtudes similares a las de Agamben: actualizar las tesis de Heidegger —aunque Borgmann no incluye a Foucault en la ecuación— y adaptarlas al panorama actual. Por ejemplo, resulta imposible no leer este extracto y no pensar cómo anticipa las múltiples plataformas de *streaming* que existen en la actualidad:

Every conceivable film can be had. A program broadcast at an inconvenient time can be recorded and played later. The constraints of time and place are more and more dissolved. It is an instructive exercise to see how in the implements that surround us daily the machinery becomes less conspicuous, the function more prominent, how radical changes in the machinery are but degrees of advancement in the commodity, and how the availability of the commodities increases all the while (Borgmann, 1984: 43)

Este fragmento nos parece de especial trascendencia ya que, además de hablarnos de situaciones habituales para la existencia actual, nos introduce de lleno en una de las características de la posposmodernidad: el no-tiempo, prefigurado en el epígrafe anterior por las luces de neón de Las Vegas de Venturi, que obnubilaban a los viajeros de Nevada —sería un error tildarlos de ludópatas, ya que se trata de uno de los destinos turísticos que mueve más masas de individuos— con tonos convenientemente escogidos en los *halls* de entrada para hacer día y noche indistinguibles a primera vista. La posposmodernidad es así el desquiciamiento de las propuestas de Venturi, la

universalización del no-tiempo<sup>33</sup> o, si se prefiere, la “lasvegasización” del globo: Netflix nos permite vivir en cualquier presente que queramos, en cualquier momento en que decidamos hacerlo y por tanto tiempo como nos apetezca languidecer frente a la pantalla; la liberación de los horarios televisivos ha traído una irónica consecuencia, la negación del espacio-tiempo —o, como mínimo, la apreciación del mismo— y podemos decir lo mismo de Apple Music o Spotify: la posibilidad de escuchar cualquier disco de cualquier época en cualquier momento nos traslada de lleno a un no-tiempo, a una atemporalidad percibida que por supuesto no es tal, y que no es más que un enmascaramiento de la temporalidad propia. De este modo el cambio absoluto en la *temporalidad* del individuo, que vive una fractura total en cuanto a su *lugar temporal en el mundo* con la llegada del 2.0, da carta de naturaleza al posposmodernismo según la interpretación de Deleuze:

Para Deleuze, si la modernidad tiene algún significado como tiempo nuevo (si no es simplemente otra “etapa” que sucede a la anterior y la continúa), si su diferencia con respecto a la Antigüedad no es meramente cuantitativa o relativa, es porque lleva aparejada una nueva concepción del tiempo. Por decirlo de esta manera: *la concepción de un nuevo tiempo es inseparable de una nueva concepción del tiempo*. (Pardo, 2011: 72)

Resulta por consiguiente fundamental hablar de lo que Borgmann considera los dos elementos clave en el desarrollo tecnológico de la humanidad: *availability* y *commodity*. El autor define el concepto de *availability* (disponibilidad) así: «Something is available in this sense if it has been rendered instantaneous, ubiquitous, safe, and easy» (Borgmann, 1984: 41), nótese que el *it* al que hace referencia la frase es la tecnología, así, para entender a qué se refiere con *technologically available* es muy ilustrativo el ejemplo que él mismo escoge: el calor del hogar. Antiguamente, para caldear una casa, la persona responsable tenía que encender el fuego, cuando no talar los árboles, cortar los troncos de madera y trasladarla directamente hasta la chimenea: y entonces tenía fuego para caldear una habitación. Este proceso no era instantáneo, no era ubicuo, no era seguro y desde luego no era sencillo. En la actualidad, basta con

---

<sup>33</sup> «Es la dimensión temporal del nuevo capitalismo, más que la transmisión de datos con alta tecnología, los mercados bursátiles globales o el libre comercio, lo que más directamente afecta a las vidas emocionales de las personas que ejercen su actividad fuera del lugar de trabajo» (Sennett, 2010: 24).

pulsar un botón para que la calefacción llegue por partes iguales a toda la casa, cuando no podemos regular directamente los grados a los que queremos que se emita el calor. Esta *disponibilidad* que también podría entenderse como *facilidad* es una de las claves tecnológicas. La otra, *commodity*, es definida de una manera un tanto laxa como «what the device is there for» (Borgmann, 1984: 41), que nos recuerda a la esencia heideggeriana del *gestell*. Tanto es así, que vemos cómo el autor utiliza el concepto de ocultamiento-desocultamiento que antes explorábamos:

the machinery can be changed radically without threat to the identity and familiarity of the function of the device (...) This concomitance of radical variability of means and relative stability of ends is the first distinguishing feature. The second, closely tied to the first, is the unconcealment and unfamiliarity of the means and the simultaneous prominence and availability of the ends. The concealment of the machinery and the disburdening character of the device go hand in hand. (Borgmann, 1984: 43-44)

El americano hereda de Heidegger la concepción de tecnología como forma de llegar a la verdad de las cosas. Llegamos así a la clasificación fundamental para Borgmann y por la que es un referente obligado al hablar hoy en día de este asunto que es el *Device Paradigm*. El autor establece la distinción entre *things* (cosas) y *devices* (dispositivos). Una *cosa*, tal y como lo utiliza él es «inescapable from its context, namely, its world, and from our commerce with the thing and its world, namely, engagement» (Borgmann, 1984: 41), esto es, se trata de un ente por encima de cualquier otra especificación, *corpóreo*, establecemos un vínculo con él a través de cualesquiera de nuestros sentidos. Mientras que el factor clave en un *device* es que: «the relatedness to the world is replaced by a machinery, but the machinery is concealed, and the commodities, which are made available by a device, are enjoyed without the encumbrance of or the engagement with a context» (Borgmann, 1984: 47), un dispositivo está *avergonzado de serlo* hasta el punto de ocultar su propio ser, de ahí que cuando un dispositivo es calificado de *user friendly* suele referirse a fácil de utilizar en tanto en cuanto *no parece tecnología* y esta ocultación, de aparente simplicidad, tiene detrás en realidad infinidad de horas de un equipo de ingenieros. Los ejemplos que podemos encontrar aquí son infinitos: desde las mil guías de “cómo ocultar tus cables” que pululan por Internet, hasta el progresivo adelgazamiento de las televisiones, que llegan hasta el extremo de

ser tratados hoy en día por muchos fabricantes como objetos que tienen que entremezclarse con el resto de muebles domésticos sin llamar la atención, pasando por relojes súperinteligentes que incluyen ruedas o coronas para incorporar funciones del siglo XXI con estética del siglo XIX. En este sentido, la ocultación no tiene límites, y un *device* se hace *available* cuando es percibido como inocuo en la vida moderna. El autor supo captarlo de manera admirable hace más de 30 años, y llegó a comprender la intención de los *devices* de ocultarse, de intentar pasar desapercibidos en el resto de contextos, disimulando lo que les distingue de las *cosas*, su incorporeidad:

these features become visible when we learn to see how the presence of things is replaced with the availability of commodities and how availability is procured through devices. Devices, that was the claim, dissolve the coherent and engaging character of the pretechnological world of things (Borgmann, 1984: 47)

Esto, por supuesto, genera una brecha insalvable, productos con una «function accessible to everyone and the machinery known by nearly no one» (Borgmann, 1984: 47), en otras palabras, medios y fines se difuminan y la capacidad de los objetos tecnológicos por entrar en nuestro día a día —nadie se opondría, como apunta el autor, a sustituir su viejo reloj lleno de diminutos engranajes al que tiene que dar cuerda a diario por un reloj digital con un mecanismo preciso que incorpora una pila de botón de alta duración; nadie se opondría a pesar de que la función propia del ser cambia radicalmente, pasa de ser *cosa* a ser *dispositivo*— debe llamar nuestra atención como prioridad en el pensamiento contemporáneo, ya que solo a través del intelecto podemos llegar a aprehender esta diferencia. Años más tarde, Borgmann escribiría *Crossing The Postmodern Divide*, un libro en el que solo nos vamos a detener brevemente, para ver que el autor se esfuerza en hacer la distinción entre dos corrientes, dos vertientes que entiende que puede tomar el posmodernismo. En primer lugar el *hypermodernism*, que está «devoted to the design of a technologically sophisticated and glamorously unreal universe (...) a sullen resignation to the decline of the modern era» (Borgmann, 1992: 6), un concepto muy ligado a la hiperrealidad de Baudrillard que veíamos anteriormente, y el autor ofrece una alternativa a este, que él denomina *postmodern realism*, que es «a recovery that accepts the postmodern critique and realizes postmodern aspirations (...) its emerging characteristics—focal realism, patient vigor

and communal celebration» (Borgmann, 1992: 6). Vemos en el siguiente concepto algo que se podría aproximar a nuestra concepción del posposmodernismo, pero el olor a naftalina que se adivina en esta corriente no es casual, ya que el propio Borgmann cierra el libro citando literalmente un sermón y con «and the people of God embraced him in turn» (Borgmann, 1992: 142) y no duda en utilizar a menudo la expresión *We Christians*. No volveremos a pronunciarnos acerca de este intento de resurgimiento divino, el lector que así lo desee puede visitar la nota al pie 13 del presente trabajo, pero el *hypermodernism* sí que nos interesa por lo que tiene de Baudrillard y de hecho lo retomaremos en el siguiente epígrafe, una vez cerremos el tema de la tecnología — hasta el punto en que sea posible cerrar tal sutura posposmoderna—. La relación entre tecnología y humanidad es inherente a toda la narrativa de DFW y, aunque no siempre sea el foco principal de la novela, siempre es una preocupación latente. Como señalaba Birkerts en su ya citada *review* de *Infinite Jest*: «The book is not *about* electronic culture, but it has internalized some of the decentering energies that computer technologies have released in our midst. The plot is webbed, branched, rife with linkages» (Birkerts, 1996).

Agamben no es el único en analizar el término *dispositif*, también otro filósofo francés, íntimo amigo de Foucault, le dedicó un estudio exhaustivo: Gilles Deleuze. En una conferencia pronunciada en París en enero de 1988 bajo el título *What is a dispositif?*, Deleuze interpreta el concepto foucaultiano como *curves of visibility and light* (Deleuze, 1991: 160) y hace un símil con las máquinas de Raymond Roussel, que son «machines which make one see and speak» (1991: 160). La visibilidad es, pues, una característica clave de estos *apparatus* —profundizaremos sobre los efectos de esta visibilidad en el próximo apartado—, ya que: «Each apparatus has its way of structuring light, the way in which it falls, blurs and disperses, distributing the visible and the invisible, giving birth to objects which are dependent on it for their existence, and causing them to disappear» (1991: 160). Deleuze interpreta este *dispositif* como centro mismo del pensamiento de su amigo, y lo sitúa en el interior del «Knowledge, Power and Subjectivity» (1991: 159). Opta de este modo por una interpretación postestructuralista fuertemente vinculada al lenguaje. Además de por su interpretación del concepto



foucaultiano, Deleuze nos resulta un filósofo especialmente fértil para los propósitos de esta tesis por varios motivos. Igual que DFW, Deleuze decidió terminar con su vida — aunque enfermo y a los 70 años de edad, un contexto muy diferente del autor norteamericano— y esto, viniendo de alguien que se había preocupado a lo largo de su obra de temas como la ironía, la verdad o, en definitiva, lo que significa *existir*, también proyectaba una alargada sombra sobre su propia obra<sup>34</sup>. Quizá el comentarista más acertado a este respecto haya sido Jean-Pierre Faye, quien, consideró la muerte de su amigo como un evento, y escribió: «terrible moment during which the ironical philosopher can no longer breathe and wants to join the air by diving towards death, from the height of a window» (Friedberg, 2010: 347). Este drástico y último gesto hace las veces de auto-afirmación personal, como modo de expresión final al decidir dónde cae el punto final. Así, el suicidio de alguien también íntimamente vinculado con la ironía, nos conduce a la necesidad de profundizar, en la medida de lo posible, en las posiciones del francés. «Was it not inevitable that irony be pushed this far?» (Deleuze, 1983: 47). Llegar a comprender a Deleuze es en sí una tarea que sobrepasa con creces las intenciones de esta tesis y, quienes así deseen hacerlo, pueden encontrar numerosos y monográficos al respecto como las siempre recomendables *A Cambridge Companion to Deleuze* o el manual *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari* de Brian Massumi; encontramos para su comprensión en castellano el trabajo de dos excelentes exégetas en *El cuerpo sin órganos* y *A propósito de Deleuze*, ambos de José Luis Pardo y *Gilles Deleuze y el problema de la imagen* de Enrique Álvarez Asiáin (prologado por el propio Pardo), que citaremos a continuación. Deleuze trabaja el tema de la imagen y el simulacro —que ya hemos explorado con la concepción de Baudrillard y que continuaremos explorando en el 2.3.2.— de un modo brillante desde esta óptica de la ironía: «If we say of the simulacrum that it is a copy of a copy, an endlessly degraded icon, an infinitely slackened resemblance, we miss the essential point: the difference in nature between simulacrum and copy, the aspect through which they form the two halves of a division. The copy is an image endowed with resemblance, the simulacrum is an image without resemblance» (Deleuze, 1983:

---

<sup>34</sup> Vemos que algunos de estos motivos aparecen ya en 1770 con el archiconocido *Las desventuras del joven Werther* de Goethe, que fue acusado desde su misma publicación de generar una oleada de suicidios. Deleuze y Wallace parecen coincidir en que: «Quitarse la vida se convierte en un acto de afirmación personal» (Gergen, 2010: 46).

48), la diferencia que establece entre copia y simulacro nos parece de especial interés. Si Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, pero le incluyó el pecado original, como asegura la Biblia, no solo somos una copia de Él, «we have become a simulacra» (1983: 48), establece Deleuze. En este texto y en buena parte de la producción de la segunda mitad de su obra, lo que se plantea el filósofo francés es *invertir el platonismo*, o, como explica mejor Pardo, repensar el platonismo, ya que es necesario considerar: «hasta qué punto esta interpretación de Platón está mediatizada por el cristianismo y, para ser más exactos, por el *catecismo*» (Pardo, 2004: 548). Este *nuevo platonismo* que interpretamos del francés, sería así la vertiente filosófica de la *honestidad brutal* de Foster Wallace, el posposmodernismo que pretende encontrar la respuesta en el más allá de la ironía<sup>35</sup> y buena parte de su potencialidad reside en: «Invertir el platonismo significaría, entonces, afirmar el carácter legítimo de los simulacros, reconocer su potencia» (Álvarez Asiáin, 2013: 106). Las semejanzas, los paralelismos así entre Deleuze y Wallace se nos hacen evidentes. En el trabajo de fin de máster de Katherine Hanzalik, publicado por Dartmouth College (y que Hanzalik ha tenido a bien hacernos llegar con toda amabilidad) se profundiza sobre las raíces de esta relación; Hanzalik hace un esquizoanálisis de los distintos manuscritos que terminarían componiendo *The Pale King* y establece que: «Wallace and Deleuze contemplate ideas of bodies and disembodiment in their work; they seek to subvert the confining gender roles prescribed by the Oedipal complex; and they physically disembodied themselves via suicide» (Hanzalik, 2013: 53).

Un concepto clave en la producción deleuziana y que nos parece fundamental para nuestros menesteres en el presente epígrafe es el de *machine*: «According to Deleuze and Guattari, there are various orders of machines: technical machines, cybernetic machines, war machines, economic machines, signifying machines, institutional desiring machines, as well as literary machines. “Machine” is a veritable catchphrase that was meant to dethrone another catchphrase of the time: the notion of “structure”» (Smith y Somers-Hall, 2012: 135). La idea de *machine* es esencial en la producción del dúo, ya que es lo que les separa del estructuralismo y les permite

---

<sup>35</sup> «Una visión irónica de uno mismo es la consecuencia lógica de vivir en un tiempo flexible, sin criterios de autoridad o responsabilidad» (Sennett, 2010: 122).

perseguir un *post*. Igual que en el caso de Heidegger, es difícil concretar la idea del filósofo —tanto más así cuando cuenta con tantas ramificaciones—, pero consideramos necesario hacer siquiera una aproximación al origen de esta concepción deleuziana, que no es otro que el estupendo *Proust and Signs* (1964 en francés). En el fondo, la concepción *maquinística* de Deleuze no está demasiado lejos de la *tecnológica* de Heidegger: «The Search is indeed the production of the sought-for truth. Again, there is no truth, but orders of truth, just as there are orders of production» (Deleuze, 2000: 148). La máquina es, pues, una forma de alcanzar la verdad, como en el ejemplo del trabajo de Proust.

This is the supreme instance in which one can say: the machine works. That art is a machine for producing, and notably for producing certain effects, Proust is most intensely aware—effects on other people, because the readers or spectators will begin to discover, in themselves and outside of themselves, effects analogous to those that the work of art has been able to produce. (Deleuze, 2000: 153)

Vemos cómo engarza esta visión deleuziana de la máquina y la literatura con aquella desarrollada por el erudito del posmodernismo Brian McHale, cuando afirma que: «These are machines made of changing configurations of white space. But white space is not the only element of a book's "technological structure" from which world-generating machines may be constructed» (McHale, 1987: 196). El libro supone así la estructura tecnológica definitiva, aquella con la que llevamos bregando desde hace milenios sin llegar a aprehender su verdadero significado. McHale utiliza para argumentar su idea un extracto del magnífico *El castillo de los destinos cruzados*, de Italo Calvino, en el que las imágenes de las cartas del tarot sirven de guía para trazar las historias: «“A machine for constructing stories,” the author calls this format (...) Indeed, the workings of all postmodernist world-making machines are visible, in one way or another, to one degree or another; this, precisely, is what makes them postmodernist» (McHale, 1987: 196). Damos así con otra de las victorias innegociables del posmodernismo e, igual que la red intertextual que antes veíamos, es esta una concepción del libro como tecnología a la que el ser humano no puede renunciar una vez conseguida.

Cerraremos este punto de una forma muy similar a cómo lo abríamos: con Heidegger. El filósofo resultaría a la postre conocido y, consecuentemente denostado, por su anexión al nazismo, mancha de la que le resultaría muy difícil librarse posteriormente: en 1933 fue nombrado rector de la Universidad de Friburgo, obtuvo el carné del partido y proclamó en el discurso inaugural de su nuevo cargo su adhesión al movimiento, en uno de los textos más vergonzantes de la historia de la filosofía. Sin embargo, y a pesar de seguir contando con el carné del partido hasta 1945, Heidegger empezaría a desvincularse de las posiciones nacionalsocialistas en 1935, hasta el punto de que, a la postre, sus trabajos serían censurados y la publicación de nuevas obras suyas prohibidas. El punto de inflexión lo marcaría en 1938 la publicación de *The Age of the World Picture*, con varios fragmentos que criticaban duramente la figura del *Führer*, pero el ensayo nos interesa por otros motivos. A pesar de prefigurar en varios años a lo que terminaría siendo *The Question Concerning Technology*, encontramos ya aquí el embrión para lo que terminaría siendo el *Gestell*, como los especialistas han señalado: «the idea of “Enframing” is strongly paralleled by an idea with similar metaphorical carry - the notion of “world picture” itself» (Brockelman, 2008: 147). Heidegger no habla de imagen como «a copy of something», sino como una *imagen del mundo en su totalidad*, no una fotografía del momento en que se encuentra el globo sino más bien, como la expresión inglesa, *the bigger picture*. No es difícil ver las similitudes con el enmarcar que tratábamos anteriormente ya que ambas son formas de definir un *figurarse* la realidad. En contraposición con el mundo medieval, en el que los ciudadanos recibían una historicidad anterior —concebida por un Dios-creador— y debían amoldarse a ella, la *modern world picture* es, si bien no exactamente cambiante, sí que está abierta a que el sujeto la impregne de sus características e influya en ella —quizá como herencia de la Revolución Francesa—, lo que lleva a Heidegger a hablar de esta imagen como «the essence of the modern age» (Heidegger, 1977: 130). Entendida, pues, no exactamente como imagen sino como “get the picture”, este panorama cambia por completo el eje humano en ojos del filósofo: «Now for the first time is there any such thing as a “position” of man. Man makes depend upon himself the way in which he must take his stand in relation to whatever is as the objective (...) To be new is peculiar

to the world that has become picture» (Heidegger, 1977: 132) llegamos así, de manera irrevocable a:

### 2.3.2. LA SOCIEDAD DEL ESPECTÁCULO: *AMERICAN WAY OF DEATH*

- Y cuando hablo de los que son embrujados me refiero —y tal vez tú podrías también decir lo mismo— a los que cambian de opinión seducidos por el hechizo de algún placer o paralizados por algún temor.
- Parece, en efecto, que todo cuanto engaña hechiza.  
(Platón, 1988: 194)

El ensayo que nomina esta sección apareció por primera vez en Francia en 1967 y el terremoto que desencadenó el situacionista Guy Debord articulaba buena parte del malestar que luego cristalizaría en las protestas de Mayo del 68. *La sociedad del espectáculo* es, por tanto, un texto fundamental para comprender los estados burgueses de la segunda mitad del siglo XX y habitualmente se ha relacionado, con buen criterio, con lo que Jameson denomina *late capitalism* y que, en el marco de la teoría literaria, se ha denominado posmodernismo. Nuestra intención es moverlo de su eje histórico y aplicar sus principios a nuestros días; y es que, si las proposiciones de Platón siguen siendo vigentes, ¿por qué no lo iban a ser las de Debord? 21 años después de la aparición de su obra, el propio Debord publicaba su *Comentario sobre la sociedad del espectáculo*, en el que reafirmaba punto por punto sus proposiciones espectaculares y daba cinco rasgos para definir las sociedades que pensamos que siguen siendo de máxima vigencia: «La sociedad modernizada hasta llegar al estadio de lo espectacular integrado se caracteriza por el efecto combinado de cinco rasgos principales: la innovación tecnológica incesante; la fusión de la economía y el Estado; el secreto generalizado; la falsedad sin respuesta; un presente perpetuo» (Debord, 1999: 23). Todas estas casillas se siguen marcando hoy, cuando se cumple el 50 aniversario de la publicación del original de Debord, como el propio autor aventuraba en la revisión de su texto:

No dudo de que la confirmación que están encontrando todas mis tesis ha de continuar hasta el final del siglo y aun más allá. La razón es sencilla: he comprendido los factores constitutivos del espectáculo «en el fluir de su movimiento, y por tanto sin perder de vista su lado perecedero», es decir, encarando el conjunto del movimiento histórico que pudo edificar este orden y que ahora está comenzando a disolverlo (...) Durante este tiempo, el espectáculo no ha hecho otra cosa que ajustarse más exactamente a su concepto, y el movimiento real de su negación no ha hecho más que ir creciendo en extensión y en intensidad. (Debord, 1999: 114)

Así, vamos a analizar algunas de las propuestas originales de Debord, en la edición de Pre-Textos, traducida, anotada y prologada por José Luis Pardo. El libro se abre con una cita de Feuerbach, extraída del prólogo a la segunda edición de *La esencia del cristianismo*, y nos parece lo suficientemente importante como para plasmarla también aquí, igual que Debord abre con ella su obra antes de ninguna de sus proposiciones:

Nuestra época, sin duda alguna, prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... Para ella, lo único *sagrado* es la *ilusión*, mientras que lo profano es la *verdad*. Es más, lo sagrado se engrandece a sus ojos a medida que disminuye la verdad y aumenta la atención, tanto que el colmo de la ilusión es para ella el colmo de lo sagrado (Debord, 2012: 37)

La afirmación de Feuerbach nos parece tan reveladora ahora como debía ser en 1841 — quizá más aún en 2017— para hablar de una sociedad en la que el espectáculo lo ha consumido todo y la ilusión ha profanado la verdad. Si esto recuerda a la hiperrealidad antes citada de Baudrillard es absolutamente normal: aunque verbalizadas de modo diferente, las concepciones de los dos franceses están muy cercanas, e hiperrealidad y espectáculo pueden utilizarse para definir al mismo fenómeno. ¿Cómo era el territorio antes del mapa? Realidad y representación de la realidad se entremezclan hasta el punto de resultar indistinguibles como bien pre-sentía Borges y supo teorizar Baudrillard o, como diría DeLillo en una cita que exploraremos con más detalle en el siguiente apartado, «What was the barn like before it was photographed?». Así, la primera tesis de Debord es la siguiente: «La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación» (Debord, 2012: 37) y vemos la permanencia de sus afirmaciones ya desde que abrimos el libro: *todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación*. Naomi Klein, una de las pensadoras con más prédica a la izquierda del espectro en la contemporaneidad, hace una mordaz y, cuanto menos, parcialmente acertada crítica a los planteamientos situacionistas de Debord en su célebre *No Logo*:

what were indeed subversive messages in the sixties — "Never Work," "It Is Forbidden to Forbid," "Take Your Desires for Reality" —now sound more like Sprite or Nike slogans: Just Feel It. And the "situations" or "happenings" staged by

the political pranksters in 1968, though genuinely shocking and disruptive at the time, are the Absolut Vodka ad of 1998 —the one featuring purple-clad art school students storming bars and restaurants banging on bottles. (Klein, 2000: 207)

Klein, a nuestro entender, acierta en su planteamiento pero yerra en su conclusión: efectivamente, buena parte del tratado de Debord se puede leer hoy en día como un panfleto publicitario —y quizá por eso siga pareciendo de una vigencia absoluta—, pero es este el motivo por el que, siguiendo lo establecido anteriormente por Foster Wallace, el posposmodernismo apuesta por una sinceridad absoluta. Las proposiciones del francés pueden sonar a slogan publicitario, pero solo porque las concebimos desde una óptica irónica y posmoderna: su poso de verdad resulta innegable en cuanto se conciben con atención. Encontramos una estupenda respuesta a las tesis de Klein —puntualización como mínimo— en un volumen de Timothy Bewes, mucho menos conocido, quizá por su cariz académico, pero no por ello menos certero *Reification, or, The Anxiety of Late Capitalism*. Bewes articula su libro en torno a el concepto de *reification* de Lukács —cercano al *spectacle* de Debord y a la alienación marxista—, con referentes del calibre de Kierkegaard, Proust o Jameson, y concluye con un comentario sobre la obra de Klein, a quien reconoce sus méritos, pero considera que está atrapada entre dos pulsiones: «*No Logo* is caught in a tension between its author's revulsion from her childhood 'seduction by fake' and her recognition of the real liberation from the world of immediacy that may be achieved by, say, a Nike 'swoosh' tattoo on one's ankle, or a child's Barbie doll fetish» (Bewes, 2002: 262).

Quien dude de la vigencia de las máximas de Debord puede deambular virtualmente por cualquier red social, especialmente Instagram y comprobar cómo el imperio de la imagen es aún más férreo que antaño o, mejor aún, puede desplazarse a cualquier emplazamiento turístico —como el granero de DeLillo— y ver cómo lo hiperreal ha canibalizado lo real. El espectáculo, concebido por Debord, no es una parcela de la sociedad de consumo, aquella tocante con la *industria* del espectáculo, la sociedad de consumo *es* el espectáculo (y viceversa): «el espectáculo no es sino el *sentido* de la práctica total de una formación económico-social, su *empleo del tiempo*. Es el momento histórico en el que estamos inmersos» (Debord, 2012: 41). La clave para comprender a Debord y, probablemente el secreto del éxito de su mensaje, radica en comprender esto:



que su definición espectacular no se ciñe a la radio, el cine o la televisión, no está anclada a las formas o medios de comunicar un mensaje, sino que es extendible a la totalidad de la sociedad contemporánea y constituye la base de lo que Jameson llamaría *late capitalism* y que Debord probablemente firmaría como *spectacular capitalism*: «El espectáculo es el momento en el cual la mercancía alcanza la *ocupación total* de la vida social (...) En este punto de la “segunda revolución industrial”, el consumo alienado se convierte en un deber para las masas, un deber añadido al de la producción alienada» (Debord, 2012: 55). Así, haciendo una lectura marxista como no podía ser de otro modo en el francés, la espectacularización del mundo es un momento esperado y esperable dentro del desarrollo del capitalismo. La narrativa de Foster Wallace va por unos derroteros similares, como señala el especialista Paul Giles<sup>36</sup> sobre el trabajo de DFW: «meditates self-consciously on what it means to be an “American” writer at the turn of the twenty-first century (...) spoke in a bizarre but entirely compelling way to the overloaded situation of the information age» (Cohen y Konstantinou, 2012: 4-5). Y es que la totalización del espectáculo, unida a el desarrollo de internet, hace que tengamos una *red espectacular*, en la que la información no deja de multiplicarse hasta la saturación más absoluta<sup>37</sup>. En la introducción al libro de Debord, Pardo habla sobre el concepto de *aldea global* de McLuhan y afirma que: «la evolución de las sociedades hacia un futuro de telecomunicaciones total de la información implica cambios sustanciales y decisivos en la definición misma de lo humano, tal y como lo humano ha podido concebirse en una historia de la cultura occidental» (Debord, 2012: 27). Estamos de acuerdo con lo que sostiene, y añadimos: uno de estos cambios decisivos es la obligación de *rellenar el tiempo*, de imbuirlo de contenido, aunque este en realidad esté vacío. Baudrillard nos advierte sobre los problemas de esta cultura de la pantalla:

First victim of the screen: silence. No living silence on television ever again, but minutes of artificial silence, of dead silence, stocked like spare parts or replacement

---

<sup>36</sup> Giles, P. “All Swallowed Up: David Foster Wallace and American Literature”, incluido en el volumen *The Legacy of David Foster Wallace*, pp. 3-22.

<sup>37</sup> Este lugar común puede parecer una perogrullada, pero creo firmemente que es difícil hacerse una idea real de la magnitud de los hechos. Tómese el siguiente ejemplo: en 2015 Michael Mandiberg se propuso imprimir la Wikipedia inglesa al completo y conservarla en una edición con volúmenes similares a los de la Enciclopedia Británica. El resultado fueron tomos de 700 páginas cada uno: 7.473 de ellos para ser exactos.

organs, for the needs of the programme. The recording of the artificial silence is the ghostliest, most ludicrous operation I've ever witnessed. (Baudrillard, 2006: 29)

O, como expresa el mismo José Luis Pardo, «hubo cine mudo, pero jamás televisión muda» (Pardo, 1989: 23). En la sociedad del espectáculo no hay nada más prohibido que *la nada*<sup>38</sup>. Volvemos así por un momento a Baudrillard, concretamente al de *Patafísica del año 2000*. El francés habla sobre la sociedad del espectáculo y los problemas que esta causa en la Historia; lo leemos a través de otra obra de Félix Duque, que ha sabido condensar las ideas del francés tal que así: «El desvanecimiento de la historia por fusión (ya no confusión) entre “realidad” y “simulacro” (primera hipótesis), o por hiperdensidad e implosión (segunda hipótesis) queda en fin refrendado por la tercera hipótesis: la del *éxtasis* de la comunicación» (Duque, 2000: 203). La analogía baudrillardiana para explicar esto es de corte musical, el desvanecimiento de la historia es el fin de los acordes: la tecnología ha imposibilitado la música en vivo, los vinilos, los CDs, los carísimos dispositivos de reproducción —por no hablar del vocoder (*voice coder*) o el sintetizador— han hecho que no podamos volver a percibir el sonido en directo, igual que no podemos percibir la historia. La exageración del francés parece contener una realidad cuando lo que contiene es un profundo engaño: la música nunca ha dejado de ser tecnológica. La sonata de Vinteuil que emocionaba a Marcel es tecnología desde que entran instrumentos en juego o, como bien señala Duque, desde lo mismos anfiteatros griegos, la voz del coro estaba *tecnológicamente mejorada*. Siguiendo con el símil musical, si John Cage es el músico que elige la posmodernidad como su referente —quizá, más alto aún que los argumentos de Lyotard, nada grite más

---

<sup>38</sup> Un ejemplo que puede servir para comprender mejor hasta qué punto el silencio es el mayor tabú televisivo que existe. David Chase, creador de *The Sopranos*, concibió el final de su serie como un fundido a negro con silencio absoluto de tres minutos de duración: Tony, el centro total de las seis temporadas, sentado a la mesa con su familia es la última imagen que captan las cámaras mientras el “Don’t Stop Believing” de Journey se detiene de manera abrupta. David Chase se encontraba en una situación inmejorable para hacer y deshacer a su antojo. Por recapitular: *The Sopranos* fue calificada en 1999 por *The New York Times* de «The greatest work of popular culture of the past quarter century» y se emitía en la cadena de televisión por cable HBO, célebre por hacer suyo el eslogan *It’s Not TV, It’s HBO*. ¿El resultado? Los devastadores tres minutos en negro que había concebido Chase fueron drásticamente reducidos por los ejecutivos de la cadena a diez segundos de nada antes de que empezasen los créditos.

fuerte que el silencio de Cage: su célebre pieza 4'33" de puro silencio<sup>39</sup> es un poderoso alegato sobre el final de las grandes narrativas y a favor de un nuevo paradigma—, la posposmodernidad podría seguir los trabajos de Brian Eno: productor y compositor famoso por sus colaboraciones con Roxy Music, David Bowie, U2 o The Talking Heads, que, sin embargo, debe buena parte de su fortuna a ser el compositor de la música de arranque de Windows 95. Más allá de esta anécdota, por lo que nos interesa el trabajo de Eno es por su *Generative Music*, un concepto acuñado por el artista en 1995, pero que empezó a aplicar mucho antes, ya desde su *Discreet Music* de 1975: se trata de música generada por ordenador a través de *software* y que sufre constantes alteraciones a lo largo del tiempo. Un ejemplo del trabajo de Brian Eno pudo verse en Madrid durante 2013 en la Sala Alcalá 31, que albergó “77 Million Paintings”, una serie de combinaciones audiovisuales generadas por ordenador<sup>40</sup> que daban la certeza al espectador de que jamás vería dos exposiciones iguales.

En el apartado anterior veíamos que una de las características definitorias del movimiento que estamos postulando era el no-tiempo, que va inexorablemente unido a otro concepto para cuya llegada hemos estado intentando asfaltar el camino en los párrafos anteriores: el no-lugar. Dos caras de lo mismo, y siguiendo el razonamiento que manteníamos anteriormente, la ausencia de un tiempo presente estable y delimitado, conlleva una ausencia de lugar: siguiendo con el ejemplo de Netflix, puedo disfrutar de mi suscripción *en cualquier lugar del mundo*, puedo descargar el contenido en mis dispositivos o conectarme durante mis viajes, en otras palabras, puedo *hacer de cualquier casa mi hogar*, puedo viajar 5.000 kilómetros para tener la misma experiencia que desde mi sofá. Este ejemplo también se manifiesta de manera meridianamente clara en los viajes, en la “McDonalización” del mundo, por la que las multinacionales intentan convertir sus locales en un todo, para que pueda comer una hamburguesa en Minnesota, Roma o Tokio sin tener que enfrentarme a lo desconocido, terminando así a efectos prácticos con *los lugares*. Igual que Borgmann nos sirvió de punto de apoyo en el epígrafe anterior para lanzar la idea del no-tiempo, aquí el referente es claro: Marc

---

<sup>39</sup> Ihab Hassan, uno de los más preclaros profetas del posmodernismo, examina el trabajo de Cage en el fundamental *The Dismemberment of Orpheus*: «[Cage] knows the wit and holiness of sound, the plenum of silence» (1982: 15). Hassan reflexiona brillantemente sobre las implicaciones del silencio como elemento autoreflexivo, y recomendamos encarecidamente al lector interesado en el tema a ampliar las páginas referentes a la materia como eje de la posmodernidad: «The crisis is modern and postmodern, current and continuous, though discontinuity and apocalypse are also images of it. Thus the language of silence conjoins the need both of autodestruction and self-transcendence» (1982: 12)

<sup>40</sup> El profesor italiano Mario Costa, en una conferencia pronunciada en el marco de *Generative Art* —así como en su libro *Il sublime tecnologico*, del que no existen traducciones al inglés ni al español— unía dos conceptos que hemos tratado anteriormente: aseguraba que el arte *generativo* que acabamos de ver producía un *sublime tecnologico*, generando así nuevos modos estéticos que es necesario reevaluar en vistas de que la propia tecnología puede producir arte.

Augé y sus no-lugares. El *corpus* completo del pensador nos resulta muy fructífero, pero centra nuestro interés aquí *Los «no-lugares»*, que establece desde su mismo título su intención de desarrollar y analizar el concepto y, además, cuenta con un subtítulo que respaldamos sin miramientos y que podría haber acompañado también al nombre de esta misma tesis: *una antropología de la sobremodernidad*. Nosotros nos hemos decantado por un *posposmodernismo* por hacer hincapié en el rebaso, al menos temporal, del posmodernismo, y porque el prefijo sobre-, a nuestro entender, tiene un cierto cariz de superioridad con respecto al modernismo que no estamos seguros de que esté presente, pero en general las tesis que sostiene Augé nos parecen de lo más razonables. El francés cita el análisis de la *Recherche* que hace el filósofo Descombes —que nosotros también trabajamos, siquiera brevemente, en el capítulo que corresponde a *The Pale King*— para establecer una de las características claves de la sobremodernidad:

Si Descombes está en lo cierto, hay que concluir que en el mundo de la sobremodernidad se está siempre y no se está nunca "en casa": las zonas fronterizas o los "escalones" de los que él habla ya no introducen nunca a mundos totalmente extranjeros. La sobremodernidad (que procede simultáneamente de las tres figuras del exceso que son la superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias) encuentra naturalmente su expresión completa en los no lugares (Augé, 2000: 112).

Las tres figuras del exceso que plantea Augé siguen siendo de plena vigencia y sirven para explicar los no-lugares. Llama la atención que una de las definiciones más claras que hace Augé de su concepto no la encontramos en libro de título homónimo, sino en *El tiempo en ruinas*, en el que establece lugares de la sobremodernidad y la relación entre ruina y contemporaneidad, y concluye, aproximándose ya a sus páginas finales, con esta idea:

La belleza de los no lugares (de los aeropuertos, de las autopistas, de los supermercados, etcétera) no se debe a sus cualidades estéticas intrínsecas, sino al cambio de escala que se expresa en ellos. Los espacios de lo codificado hablan de la ausencia de lo simbólico. En ellos nos sentimos solos, perdidos, y en algún caso liberados o exaltados (libertad provisional, exaltación pasajera) (Augé, 2003: 157).

Los no-lugares pueblan hoy el globo y están en dura pugna por superar, en número y en significación, a los lugares: los aeropuertos, las autopistas o los supermercados, sí, pero también los ascensores, las cadenas de comida rápida, las tiendas de ropa fotocopias de ciudad a ciudad y de país a país, el paisaje urbano indistinguible de una urbe a otra y, por qué no, en algún momento, también el trabajo y el mismo hogar. «Lo que contempla

el espectador de la modernidad es la imbricación de lo antiguo y de lo nuevo. La sobremodernidad convierte a lo antiguo (la historia) en un espectáculo específico, así como a todos los exotismos y a todos los particularismos locales» (Augé, 2000: 113), en un pasaje que nos trae fuertes reminiscencias de la cita de Jameson que situábamos en el apartado anterior. Kennedy y Nixon parecen ya historia antigua y la sobremodernidad los coloca en un altar o, mejor, en un escaparate o, incluso mejor, en la televisión, para ganar sobre ellos una distancia que se revelará insalvable y que imposibilita tender puentes hacia ellos. La posposmodernidad, al espectacularizar el pasado traza con este una política de *puentes quemados* o lugares a los que ya no se puede regresar. Este no-tiempo y este no-lugar nos dejan un sujeto *desnortado*, incapaz de estructurar su vida en lo que hasta la fecha había definido al hombre contemporáneo: la crisis capitalista, la flexibilización laboral, no solo trae consigo lo que el sistema anuncia como *grandes oportunidades y aventuras para los jóvenes*, sino una ausencia de narrativa vital de claro corte posmoderno y que causa una profunda grieta ontológica, como brillantemente ha expresado Sennett:

una narrativa vital parece un collage, una colección de accidentes, de cosas encontradas e improvisadas. El mismo énfasis en la comunidad aparece en los escritos del filósofo Zygmunt Bauman y el teólogo Mark Taylor; ambos celebran los esfuerzos de novelistas como Joyce o Calvino por trastocar tramas bien construidas para poder transmitir el flujo de la experiencia ordinaria. La psique vive en un estado de interminable devenir —una mismidad que nunca termina—. En estas condiciones, no puede haber una narración vital coherente, ni momento clarificador de cambio que ilumine el conjunto (Sennett, 2010: 138-139)

Compárese con esta otra reflexión fosterwalliana:

My life and my self doesn't feel like anything like a unified developed character in a linear narrative to me. I may be mentally ill, maybe you're not. But my *guess* is, looking at things like MTV videos or new fashions in ads, with more and more flash cuts [...] a *lot* of people feel—not overwhelmed by the amount of stuff they have to do. But overwhelmed by the number of choices they have (Although, 39)

La fragmentación espacial, la fragmentación temporal y el bombardeo televisivo nos han llevado hasta el punto de romper la misma esencia del sujeto, que no puede concebir la realidad como real: *american way of death*. En esta alteración perceptiva,

vemos cómo resuenan atronadoramente las advertencias de Baudrillard, a favor de la hiperrealidad, cuando proclama que: «it's Disneyland that is authentic here! The cinema and TV are America's reality!» (Baudrillard, 1988: 101). Esta *realidad televisada*, se debe no solo a que la televisión apela al mínimo común denominador, sino a que es radicalmente fácil de consumir: «Television's greatest appeal is that it is engaging without being at all demanding. One can rest while undergoing stimulation. Receive without giving. It's the same in all low art that has as goal continued attention and patronage: it's appealing precisely because it's at once fun and easy» (*Both Flesh*, 52). Aquí yace uno de los cambios de paradigma del posmodernismo respecto a su predecesor del que no será posible escapar: «En lugar de aquel sólido anfiteatro hay una pecera de formas fluctuantes y evanescentes: los arbitristas y ejecutivos, auditores y conserjes, administradores y especuladores del capital contemporáneo, funciones de un universo monetario que no conoce fijeza social ni identidades estables» (Anderson, 2000: 90). La tecnología y la espectacularización producen así lo que Gergen denomina un *yo fragmentado*, un sujeto diluido, perdido en el fluir de los tiempos, y para el que la posmodernidad no supone ningún tipo de consuelo: «el yo plenamente saturado deja de ser un yo (...) El posmodernismo no ha traído consigo un nuevo vocabulario para comprendernos, ni rasgos de relevo por descubrir o explorar. Su efecto es más apocalíptico: ha sido puesto en tela de juicio el concepto mismo de esencia personal» (Gergen, 2010: 27). Por supuesto, cabe aducir que la vida contemplativa no es ninguna novedad ni en la historia de la literatura ni en la del género humano. La pasividad y sus consecuencias han sido estudiadas desde tiempo inmemoriales; por ejemplo, hace ya más de un siglo, Oscar Wilde definía su contexto histórico de la siguiente manera:

That the end of life is not action but contemplation —*being* as distinct from *doing*— a certain disposition of the mind: is, in some shape or other, the principle of all the higher morality. In poetry, in art, if you enter into their true spirit at all, you touch this principle in a measure; these, by their sterility, are a type of beholding for the mere joy of beholding (Wilde, 2005: 330)

Más allá de lo profundamente fosterwalliano y onanístico de ese *beholding for the mere joy of beholding* (que nos recuerda invariablemente al contenido de *Infinite Jest* tan entretenido que llega a resultar letal), cabe achacarle a Wilde dos críticas: en primer

lugar, que la vida contemplativa del *ser* más que del *hacer* lleva una parálisis asociada, un bucle del que es imposible salir y que termina siendo letal por necesidad, y, en segundo lugar, que su comentario puede resultar válido para los artistas, para que los poetas *interioricen* antes de crear, el problema surge cuando nos hallamos ante interiorizar por el mero hecho de interiorizar, sin fase productiva alguna a la vista. Esta es, pues, la diferencia entre *entretener* y *crear* según Foster Wallace: «Entertainers can divert and engage and maybe even console; only artists can transfigure. Today's trash writers are entertainers working artists' turf» (*Both Flesh*, 53). Nos aproximamos así al centro del asunto a tratar: el problema brota cuando arte y entretenimiento están tan próximos que resulta difícil diferenciarlos. Del mismo modo que la literatura posmodernista triunfa en su cruzada por romper la frontera entre alta y baja cultura, la televisión arrasa en su intento de difuminar «the lines between genres, agendas, commercial art and arty commercials» (*Supposedly*, 58). De todos los fallos que arrastra el posmodernismo es sin duda este el más flagrante: *commercial art* y *arty commercials* son ya tan difíciles de distinguir que mucha gente ni siquiera se molesta en hacerlo: una corriente que, en televisión, probablemente empezase con *Miami Vice*, una serie eminentemente visual, sin una trama ni una conexión que obligue al espectador a prestar nada parecido a atención y que permite a los anunciantes «estar a la altura» con otros contenidos igualmente visuales que pujan por competir en vacuidad<sup>41</sup>. En cuanto a literatura, el problema se traslada a lo que DFW denomina *trash art*: no tiene por qué ser estúpido, vulgar o «fácil» —como leíamos antes a Hall con el *McPoem*, puede ser divertido e incluso inteligente—, sus grandes riesgos es que son *unreal* y *empty*, da sin pedir nada a cambio, sin que el receptor tenga que hacer esfuerzos de ningún tipo. La comparación que utiliza aquí el autor nos parece muy ilustrativa: es el amor frente a la prostitución, el compromiso ante la facilidad que no pide nada a cambio; la lógica, en el fondo, no deja de ser la misma que la del niño que solo desea comer caramelos, inconsciente de sus valores nutricionales o de lo que su cuerpo necesita para funcionar adecuadamente. En esa distinción entre *trash art* y *real art* residen gran parte de los temas que nos traemos entre manos. Nuestro admirado José Luis Pardo explora

---

<sup>41</sup> En el contexto de la España contemporánea, el ejemplo podrían ser los publrreportajes de Jorge Javier en cualquiera de las versiones que se quiera sintonizar de *Salvame*, en el que “contenido” y publicidad resultan casi indistinguibles: la vacuidad absoluta es la única norma que el espectador espera.

profusamente la publicidad y su significación en la sociedad de la imagen en *La banalidad* (1989), que nos resulta aquí una referencia imprescindible. Hablando sobre *La República*, con la que abríamos este apartado, Pardo hace una muy interesante interpretación del mito de la caverna en la que considera que el platonismo: «no implica divorcio *de fondo* entre la Imagen y la Verdad; la verdad es, en última instancia, algo que se ve, por tanto, una imagen (no es otra cosa lo que significa “idea”); todo el problema estriba en la distinción entre imágenes de distinto linaje» (Pardo, 1989: 19), así, además de ayudar a los cavernícolas a abandonar su cueva, la clave consiste en regular con cuidado las imágenes que se transmiten en las paredes de las grutas, ya que los *mass media* abogan por lo que Pardo llama con muy buen ojo *imágenes sin espesor* (Pardo, 1989: 24). El imperio de estas imágenes es la amenaza que subyace en el corazón de lo que Wallace llama *metafiction* y que nosotros identificamos con el posmodernismo. El problema radica en el empeño de la corriente por mezclar hechos y ficciones, por ocuparse sin pre-ocuparse de la importancia actual de la publicidad: «Life, the truth, will be its own commercial. Advertising will have finally arrived at the death that's been its object all along. And, in Death, it will of course become Life. The last commercial» (Girl With, 310). La última frontera en esta posmoderna difuminación, es la que separa la vida y la muerte; por supuesto, desquiciado el argumento queda desacreditada la tesis y queda patente la imposibilidad física y ontológica de esta eliminación total de categorías. Lo que trae más bien esta comunicación audiovisual es el olvido (las cursivas son suyas):

*el significado de una comunicación audiovisual es un conjunto de directrices para su olvido, una invitación a la amnesia. En este sentido de “irrelevancia” decimos que los medios son banales, es innecesario recordar sus mensajes, estamos seguros de su re-producción, hacen superflua toda memoria (...) El ojo de la comunicación de masas ve sólo el brillo momentáneo de una marca que se borra al aparecer (Pardo, 1989: 25)*

Antes establecíamos que la arquitectura genera un no-lugar, y la tecnología un no-tiempo; completa el tríptico el espectáculo, la imagen, la sociedad de la sobreinformación, que genera un no-emisor: los *mass media* se caracterizan por la unidireccionalidad y la imposición hacia el espectador (incluso con la llegada de Internet y la bidireccionalidad, el no-emisor sigue estando vigente), la ironía definitiva,



regalo final del posmodernismo, es que en un sistema en el que el emisor es el rey, los espectador lo viven como un no-emisor:

En lugar de obedecer a un imperialismo del Emisor, la comunicación masiva es el reinado absoluto del Receptor, el Emisor está completamente ausente de ella. Es, de hecho, *una comunicación sin Emisor* (por tanto, una no-comunicación). El destinatario se encuentra solo ante su receptor de radio o de televisión, ante su periódico o su revista (Pardo, 1989: 145)

De este modo, el problema sería la permeabilidad total entre televisión y literatura, ya que DFW ve «a real danger that not only the forms but the *norms* of televised art will begin to supplant the standards of all narrative art. This would be a disaster» (Both Flesh, 53). Es aquí, en la necesidad de una respuesta a esta amenaza que plantean la tecnología y el espectáculo, donde DFW ofrece su alternativa y da, a nuestro entender, carta de naturaleza al posposmodernismo. Nuestra posición es, pues, la opuesta a la que toma otro especialista en la materia como es Samuel Cohen, coeditor de *The Legacy of David Foster Wallace* que, en su artículo “To wish to try” asegura lo siguiente: «Infinite Jest, then, can be read not as the product of Wallace’s finally finding the way to sing to a new generation but instead as both another part of a long, difficult engagement with the problem of how to do such a thing and also a reflection on that engagement itself» (Cohen y Konstantinou, 2012: 73), esta, desde luego, es una interpretación válida de los trabajos de Wallace, que verían de este modo a alguien que *nada para morir en la orilla*, alguien cuya obra está en tensión continua buscando un “más allá” literario pero que, en ojos de Cohen, no logra conseguirlo. A nuestro entender, yerra el exégeta en cuanto, 20 años después del lanzamiento original de *Infinite Jest*, se lanzó una edición conmemorativa, los estudios y artículos a escala internacional se multiplican y los autores que escriben emulando o, cuanto menos, habiendo asimilado las tesis de Foster Wallace se multiplican. El hecho de que las proposiciones del autor sigan teniendo tal vigencia y comunicándonos realidades que vivimos día a día habla (y mucho) sobre el cambio de paradigma que supusieron. Al fin y al cabo, cualquier escritor que se enfrente hoy al terror de la hoja en blanco debe plantearse: «how to rebel against TV’s aesthetic of rebellion, how to snap readers awake to the fact that our televisual culture has become a cynical, narcissistic, essentially empty phenomenon, when television regularly *celebrates* just these features in itself and its viewers?» (*Supposedly*, 69).

Es precisamente en esa suerte de manifiesto generacional que es *E Unibus Pluram: television and U.S. fiction* donde encontramos buena parte de a) las similitudes entre ambas plataformas y b) la solución planteada por el autor para superar al posmodernismo<sup>42</sup>. En primer lugar, la relación entre literatura y televisión es autoevidente desde que los mismos autores son seres eminentemente visuales: «Fiction writers as a species tend to be oglers. They tend to lurk and to stare. They are born watchers. They are viewers» (*Supposedly*, 21). El autor comienza su *tournee* literaria afirmando que los escritores que conoce son consumidores voraces de televisión, lo cual es algo bastante natural y sencillo de interpretar: es un instrumento que sirve como termómetro social, para comprender si bien no *qué es* la normalidad, al menos sí *qué es lo que la gente quiere creer* que es la normalidad. Esto genera inconvenientes fáciles de ver, ya que, si consideramos a los autores como *voyeurs*, la televisión desafía en realidad esa concepción —una vez más, la palabra *espectáculo* que anticipaba Debord—: «Television does not afford true espial because television is performance, spectacle, which by definition requires watchers. We're not voyeurs here at all. We're just viewers. We are the Audience, megametrically many, though most often we watch alone: E Unibus Pluram» (*Supposedly*, 23). Así, en la sociedad espectacular, resulta irónico que el valor máximo de nuestras estrellas —que nadie pone en duda que son las estrellas del mundo del espectáculo— es *actuar con naturalidad* o parecer que no hay una cámara intimidatoria apuntando directamente hacia nosotros, un HAL solo marginalmente menos peligroso extendiendo su foco hacia nosotros: en la sociedad del espectáculo, nada se valora más que soportar lo que Emerson llamó *the gaze of millions*. Los héroes del presente son: «The man who can stand the megagaze is a walking imago, a certain type of transcendent semihuman who, in Emerson's phrase, "carries the holiday in his eye." The Emersonian holiday that television actors' eyes carry is the promise of a vacation from human self-consciousness» (*Supposedly*, 25), por supuesto, estas vacaciones internas no dejan de ser una farsa, una *actuación*, el actor es plenamente consciente de que está siendo grabado y el *megagaze* colectivo recae sobre él como lo

---

<sup>42</sup> También hablaremos profusamente de este ensayo en una de las secciones dedicadas a *Infinite Jest* y el entretenimiento televisivo, ya que nos resulta fundamental para poner la novela en contexto. Nos hemos cuidado de no repetir ideas ni citas en las dos secciones, pero el lector advertirá que ambas comparten, como es lógico, posturas y preocupaciones.

haría sobre todos los demás: su don consiste en *hacer ver* que se desenvuelve con total normalidad, ajeno a las cámaras. Qué duda cabe que la televisión sigue teniendo la preeminencia de nuestro tiempo libre o, de lo contrario, pantallas que se rigen por principios similares<sup>43</sup> y que reclaman nuestra atención. Así, de un modo similar a lo que afirmaba Heidegger en el apartado anterior y negando una vez más la idea de *timeless* de párrafos precedentes, vemos que: «Treating television as evil is just as reductive and silly as treating it like a toaster w/pictures» (Supposedly, 37). La televisión ya no tiene un impacto positivo o negativo en nuestro imaginario colectivo: hemos pasado (con mucho) el punto en el que discutir esto tenía ninguna finalidad. En lugar de ello, el artista —y el filólogo— que se planteen abordar la existencia en el siglo XXI deben dar por sentado un consumo masivo, ingente de tiempo frente a una pantalla<sup>44</sup>, ya que el escritor compite con el móvil o con la televisión exactamente por el mismo bien: la atención, con una salvedad, y es que, mientras en el universo televisivo esta atención venía dada, con la llegada de Internet, nos encontramos ante un nuevo agente que puja por nuestro interés con una pátina de elección personal que no hace otra cosa que desintegrar al sujeto incluso más. El problema reside en el *Gestell* heideggeriano, en la capacidad para concebir el mundo y enmarcarlo, en olvidar desde el minuto uno que, a fin de cuentas, se trata de «EM-propelled analog waves and ion streams and rear-screen chemical reactions throwing off phosphenes in grids and dots not much more lifelike than Seurat's own Impressionist commentaries on perceptual illusion» (Supposedly, 24). En esta ilusión, en esta espectacularidad, en esta rendición o subyugación de la voluntad personal al catódico súperelemento yace —como en el verso de Hölderlin que antes explorábamos— una verdad oculta, y es que la televisión proporciona a la vez que desvela: «some strangely American, profoundly shallow, and eternally temporary reassurance» (Supposedly, 41). Igual que el *trashy art* que antes veíamos, la televisión apela al acomodamiento mental, a la necesidad por todos sentida y por casi todos satisfecha de «assume, inside, a sort of fetal position, a pose of passive reception to

---

<sup>43</sup> La gran diferencia estriba, como es evidente, en que la comunicación, por primera vez en la historia de los medios, puede ser bidireccional. Que, teniendo la posibilidad de elegir ser activo, el espectador prefiera la pasividad de la televisión como veíamos anteriormente con el estudio de las horas de tiempo libre, habla horrores sobre nuestras prioridades y concepciones como especie.

<sup>44</sup> En su ensayo DFW trabaja con el dato de 6 horas diarias frente a un televisor. Hoy en día, según Jacqueline Howard en un artículo para CNN en 2016, el tiempo medio de un estadounidense frente a las pantallas asciende hasta 10 horas y 39 minutos diarios.

comfort, escape, reassurance» (Supposedly, 41). El derrumbe *espectacular* del posmodernismo ocurrió en el corazón de Manhattan pero el derrumbe *simbólico* —por miedo a utilizar *metafísico* demasiado a la ligera— del tardocapitalismo sucede cada minuto, en cada hogar. Resulta imposible no recordar aquí el modo en que Benjamin concluye su *The Work of Art*: «Mankind, which in Homer's time was an object of contemplation for the Olympian gods, now is one for itself. Its self-alienation has reached such a degree that it can experience its own destruction as an aesthetic pleasure of the first order» (Benjamin, 1969: 20). El problema deviene así en algo tan estadounidense como cabe imaginar: «U.S. pop culture is just like U.S. serious culture in that its central tension has always set the nobility of individualism against the warmth of communal belonging» (Supposedly, 54), la televisión y el *trashy art* (también llamado *Fiction-Image* por el autor en otros párrafos) o posmodernismo se han alineado con la cultura popular, burlándose de la alta cultura —aquí *serious*— como no podía ser de otra manera en una sociedad capitalista marcada por los valores del *Me First*. La solución bosquejada aquí por Wallace y luego profundizada por las reuniones de alcohólicos anónimos que vertebran *Infinite Jest* reside en buena medida en abandonar el personalismo en favor de un sentido —no diremos marxismo o comunismo, ya que el autor, confeso votante de Reagan, no podría estar menos de acuerdo— comunitario. Pero esto es solo parte de la solución. La otra solución, quizá la más original a la problemática irónica que plantea el posmodernismo —a fin de cuentas, en esto se puede resumir la actitud de la vertiente posmodernista frente a su predecesor, en la ironía y la burla con la que, en la práctica, desdeñan las obras de pretendida seriedad— es una salida que en realidad es un retorno: la autenticidad, la honestidad, la verdad. David Foster Wallace y, por ende, el posposmodernismo, abogan por una nueva verdad<sup>45</sup>, por un retorno a las raíces modernistas de las grandes obras que tratan las grandes problemáticas en lugar de chistes que buscan socavar la autoridad anterior. La sinceridad es el camino, y el peaje por atravesarlo es el escarnio público, al fin y al cabo, en la sociedad del espectáculo también *la verdad* puede ser burlada, por ello resulta titánica la idea de perseguirla a pesar de todos los obstáculos:

---

<sup>45</sup> No confundir esta *nueva verdad* por la que aboga el posposmodernismo con el concepto tan en boga estos días de la postverdad. No podría tratarse de ideas más separadas entre sí.

The new rebels might be artists willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the “Oh how banal.” To risk accusations of sentimentality, melodrama. Of overcredulity. Of softness. Of willingness to be suckered by a world of lurkers and starers who fear gaze and ridicule above imprisonment without law. (*Supposedly*, 81-82)

Una de las prioridades que nos marcábamos al inicio de esta tesis era hacer evidente que la narrativa del autor se puede considerar como un todo y que las temáticas de toda su producción se reflejan en diferentes puntos, ya sea ensayo, novela o cuento. Así, hemos analizado en este apartado, central para el desarrollo de la presente tesis, especialmente sus ensayos y las dos novelas que nos van a ocupar de aquí en adelante. Sin embargo, encontramos una pieza anterior en la que ya aparecen estas obsesiones: *Westward The Course of Empire Takes Its Way* es una novela corta publicada originalmente en 1989 (es decir, sería su segundo trabajo publicado solo después de *The Broom of the System*) en el libro de cuentos *Girl With Curious Hair*. En lo que se puede leer como una crítica nada disimulada al posmodernismo onanístico y desmedido de *Lost in the Funhouse* de John Barth, el propio Wallace utiliza el término «post-postmodern economic future» (*Girl With*, 354) y define a su época de la siguiente manera (las cursivas son suyas): «Like many *Americans of his generation in this awkwardest of post-Imperial decades*, an age suspended between exhaustion and replenishment, between input too ordinary to process and input too intense to bear» (*Girl With*, 254). El trasunto de Barth es un profesor llamado Ambrose (nombre de un personaje de *Lost in the Funhouse*) que imparte un curso sobre literatura metaficcional, mientras otros personajes quieren rodar un anuncio para McDonalds que incluya a todos los actores que han aparecido en alguna ocasión en un *spot* de la compañía, haciendo así una máquina metaficcional perfecta. La pieza, de la que años más tarde renunciaría Wallace por considerarla un error de juventud —probablemente porque cae en la rueda de la metaficción al intentar escapar de ella— nos parece sin embargo absolutamente válida y contiene, a pesar de sus defectos, motivos, temáticas e intereses sobrados para figurar entre el resto de la gran narrativa del autor. Mark Nechtr (en quien no es muy difícil leer a un doble del autor, ya que, en un momento la voz narrativa asegura que en realidad esta es la historia de Dave), aspirante a escritor y alumno de Ambrose, nos permite otear ya una temprana

idea del autor de la narrativa que intentaría perseguir el resto de sus días David Foster Wallace:

Please don't tell anybody, but Mark Nechtr desires, some distant hard-earned day, to write something that stabs you in the heart. That pierces you, makes you think you're going to die. Maybe it's called metalife. Or metafiction. Or realism. Or gfhrytytu. He doesn't know. He wonders who the hell really cares. Maybe it's not called anything. Maybe it's just the involved revelation of betrayal (Girl With, 332-333).

### 3. *INFINITE JEST*

It's not really a novel; it's not supposed to be a novel. The definition of novel is... I never thought of this as a novel, I thought of it as a long story. (Although, 78)

La novela que aquí analizaré consta de, exactamente, 1079 páginas, por lo que cualquier intento de resumir o explicar el argumento en unos pocos párrafos es una empresa que resulta fallida de antemano. Lo mismo ocurre con intentar condensar los objetivos de su autor en unas líneas. A pesar de ello intentaré ofrecer una imagen general de la misma, a fin de que los lectores que no estén familiarizados con la novela no se sientan totalmente ajenos a ella. *Infinite Jest* es en cierto modo una *Bildungsroman*, aunque su complejidad textual y la proliferación de personajes y puntos de vista dificulta una clasificación clara. En otros aspectos, podríamos considerarla una novela de ciencia ficción distópica.

Algunos reseñistas despotricaron en su momento del libro, acusándolo de carecer de estructura alguna, de dar saltos en el tiempo, contar historias en apariencia banales y omitir otros fragmentos que parecen importantes. Es verdad que los saltos temporales son frecuentes y que el lector debe acostumbrarse a ellos y organizar el argumento él mismo, pero no es en absoluto cierto que la novela carezca de estructura. DFW sabía a la perfección lo que *Infinite Jest* era: «I wanted something that had kind of the texture of what mental life was like in America right now. Which meant, sort of an enormous tsunami of stuff coming at you.» (Although 270) La novela requiere, en definitiva, un receptor que trabaje, algo que no es tan extraño en la tradición literaria universal. Obviando la desafortunada nomenclatura *cortaziana* “lector-hembra” para referirse al lector pasivo, encontramos en este capítulo de *Rayuela* el concepto de “lector activo” que *exige* la novela que aquí tratamos:

Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma. Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial (transmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible; de ahí la novela ‘cómica’, los anticlimax, la ironía,

otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia lo otro). (Cortázar, 1984: 560-561)

La trama de *Infinite Jest* es compleja, fragmentaria y en gran medida inconclusa. A lo largo de las 981 páginas y 388 notas al pie (que se han convertido en un sello característico de la prosa de DFW) aparecen temas como el tenis, la drogadicción, el terrorismo, el entretenimiento o la identidad norteamericana, todo ello con un futuro alternativo como telón de fondo. La cantidad de apostillas, la frecuencia con la que el lector tiene que ir hacia el final de la novela y volver de nuevo al punto en que había suspendido la lectura, la necesidad casi inevitable de utilizar dos marcapáginas...pueden, en un primer momento, sobrepasar al lector quien podría considerar todo esto excesivo e injustificado. Sin embargo hay varias razones de peso para ello. Sin las notas al pie *Infinite Jest* no sería en absoluto lo que es, como defiende el propio autor en una carta al editor, Michael Pietsch:

allow. . . me to make the primarytext an easier read while at once 1) allowing a discursive, authorial intrusive style w/o Finneganzing the story, 2) mimic the informationflood and datatriage I expect'd be an even bigger part of US life 15 years hence. 3) have a lot more technical/medical verisimilitude 4) allow/make the reader go literally physically 'back and forth' in a way that perhaps cutely mimics some of the story's thematic concerns . . . 5) feel emotionally like I'm satisfying your request for compression of text without sacrificing enormous amounts of stuff.

La novela cuenta con diferentes narradores, y también a ello se debe habituar el lector: encontramos en sus páginas desde narraciones en primera persona hasta *stream of consciousness* o un narrador omnisciente; hallamos, además, diferentes sensibilidades para según qué personaje: el narrador, incluso el omnisciente cuando aparece, se muestra muy severo con las descripciones de ciertos personajes, y tremendamente comprensivo con otros (Poor Tony Krause es la mejor prueba de ello, ya desde la manera de nominarlo). Podemos afirmar que la novela consta, a grandes rasgos, de tres arcos argumentales que coinciden en el mismo espacio temporal (hay acontecimientos hasta en nueve líneas temporales diferentes) y que de algún modo terminan entrelazándose. El primero de ellos tiene lugar en una academia para jóvenes talentos



tenísticos de Boston, Enfield Tennis Academy (ETA), donde conoceremos a la familia Incandenza y especialmente a uno de los dos personajes con un protagonismo más evidente en la novela: Hal Incandenza. Hal es el menor de sus hermanos, un joven de 17 años muy inteligente y extraordinariamente dotado para jugar al tenis, pero con evidentes problemas para establecer relaciones afectivas con otros personajes y una aún más grave adicción a las drogas. Orin Incandenza, el mayor de los tres hermanos, es un jugador profesional de fútbol americano (es decir, el único miembro de la familia que no vive en la academia) obsesionado con acostarse con tantas mujeres como pueda y que no duda en explicarle sus numerosas tácticas de seducción a Hal cada vez que se le presenta la ocasión. Mario Incandenza: irremediabilmente deforme, encorvado y aquejado de numerosas patologías que, sin embargo, siempre lleva una sonrisa en la boca y es el personaje que menos problemas tiene para abrirse y relacionarse socialmente. El padre de familia, James Orin Incandenza Jr., trabaja como director de cine experimental, es fundador de la academia ETA y sufre problemas de alcoholismo; se suicida metiendo la cabeza en un microondas cinco años antes de los hechos que tienen lugar durante la mayor parte de la novela. La filmografía de James se puede conocer en detalle en una de las primeras y más extensas notas al pie de la novela y, en las tramas de sus películas encontramos alusiones, codificadas y sólo discernibles a posteriori, de eventos que sucederán a lo largo de la novela. Gracias a la extensa filmografía aprende el lector el método de difusión de entretenimiento que se ha establecido, derrocando a la televisión, pero de eso hablaré más adelante. Después de su suicidio, el fantasma de James (que recibe el sobrenombre habitualmente de *The Wraith*) se aparece para hablar con algún personaje. La quebequesa (dato en absoluto superfluo) Avril Incandenza es la madre de familia, que pasa a ser una de las cabezas visibles de la academia de tenis tras la muerte de su marido; Avril mantiene una relación incestuosa con su medio hermano o hermano adoptivo (no queda claro) Charles Tavis, que se convierte en el director de ETA.

El otro emplazamiento fundamental en la obra es un centro de reinserción social para drogodependientes, *Ennet House Drug and Alcohol Recovery House* (la redundancia es intencionada), también situado en Boston y a escasa distancia de la academia de tenis.

De entre la amplia variedad de personajes e historias dramáticas que se narran en estas páginas destaca la de Don Gately (y que, al igual que Hal, puede entenderse en varios aspectos como un alter ego del propio DFW), un adicto de 28 años y ladrón de poca monta que ha decidido abandonar el mundo de las drogas. Gately se enamora durante su estancia en el centro de Joelle Van Dyne (que recibe el sobrenombre de PGOAT o Prettiest Girl Of All Time), ex novia de Orin Incandenza y que también tiene una gran trascendencia en el devenir de la trama central de la novela.

La tercera trama es algo más difusa y difícil de precisar, puesto que en ella participan numerosos personajes en diferentes localizaciones que, si bien nunca llegan a interactuar necesariamente entre sí, sí que tienen motivaciones similares. A fin de esclarecerla, intentaré resumir a grandes rasgos la situación sociopolítica en la que se desarrolla *Infinite Jest*. En el futuro alternativo que sirve como tapiz para la novela Estados Unidos se ha anexionado a México y Canadá, formando así la Organization of North American Nations (O.N.A.N.), lo que fomenta los movimientos independentistas de la francófona Québec. En este contexto nacionalista, el grupo terrorista conocido como *Les assassins des fauteils rollants* (Wheelchair Assassins) es el que tiene una posición más extremista y está dispuesto a asesinar e incluso diezmar la población del continente con tal de conseguir sus objetivos separatistas. Aquí es donde la macro-historia política se entrelaza con micro-historia familiar que transcurre en la academia tenística.

El objetivo del grupo separatista quebequés es conseguir la *master copy* de una película y amenazar con difundirla por todo el continente para lograr de este modo la independencia. La película en cuestión no es, ni más ni menos, que *Infinite Jest*: la última obra en la filmografía de James Incandenza. Durante la novela somos testigos en varias ocasiones del efecto de la cinta en quienes se exponen a ella: quedan en estado casi catatónico, de infantil necesidad, son incapaces de continuar con su vida absorbidos por el deseo de volver a ver la película (que se difunde en cartuchos en el universo de la novela) y que está protagonizada —para intrincar aún más la madeja— por Joelle Van Dyne.

Este párrafo puede parecer algo atropellado e incomprensible, pero no encuentro una manera mejor de resumir la trama sin ocupar una extensión absurda y a todas luces improcedente. Los personajes que llevan el peso de esta parte de la trama son: el presidente de la O.N.A.N., Johnny Gentle (ex crooner) y todo su gabinete de consejeros y ministros; el agente secreto doble del gobierno Hugh/Helen Steeply y el agente secreto de los Wheelchair Assassins Remy Marathe. Todos ellos pretenden, impulsados por diferentes motivaciones y con finalidades radicalmente distintas, conseguir la copia maestra de *The Entertainment*.

A la escritura de David Foster Wallace se le han achacado numerosos fallos, especialmente en el caso de esta novela. Era comprensible que un trabajo tan bien acogido por la crítica necesariamente contara con una serie sustancial de detractores. Una de las cosas que más frecuentemente se le echaba en cara al autor era su casi imposibilidad de sentir, su tendencia a crear una narrativa fría, distante, casi inhumana y demasiado consciente de sí misma. DFW estaba al corriente de estas acusaciones y defiende su narrativa *dentro* de la propia novela con estas palabras que encontramos en boca del “fantasma” de James Orin Incandenza:

Which was why, the wraith is continuing, the complete unfigured egalitarian aural realism was why party-line entertainment-critics always complained that the wraith's entertainment's public-area scenes were always incredibly dull and self-conscious and irritating, that they could never hear the really meaningful central narrative conversations for all the unfiltered babble of the peripheral crowd, which they assumed the babble (/babel) was some self-conscious viewer-hostile heavy-art directorial pose, instead of radical realism. (IJ, 836)

Otra de las críticas habituales era la dificultad de sus obras, el esfuerzo que requerían debido a su densidad. La réplica a este *problema* se debería descartar por perogrullesca: *Gravity's Rainbow* o *Ulysses* no son novelas sencillas, pero la Historia del Arte ha constatado sobradamente que la *accesibilidad* no debe ser condición *sine qua non* a la hora de valorar positivamente una obra: todo arte necesita de un receptor activo. La crítica, sin embargo, es aún más disparatada después de concluir *Infinite Jest*. Existen fragmentos exigentes y un tanto trabados, pero, en general, la lectura es amena y cada

página transluce un peculiar sentido del humor: «the book's funny, and fairly fun to read. But it's fun to read partly because I wanted to try to do something that was really *hard* and avant-garde, but that was fun enough so that it forced the reader to do the work that was required.» (Although, 31)

*Infinite Jest* es así, sin demasiados tapujos al respecto, una novela con pretensiones: afronta temas fundamentales, centrales al sujeto contemporáneo, y plantea algunas soluciones al respecto. Encontramos en ella fragmentos de hasta tres generaciones de la familia Incandenza y por sus monólogos podemos entrever que, pese a los avances tecnológicos, no hay tantas diferencias entre ser un *ser humano* en 1960 y serlo en el presente: las ansiedades son constantes, las obsesiones imperecederas y las ideas en gran medida eternas y contagiosas. La etiqueta *Great American Novel* se ha utilizado en los últimos siglos para varias obras que parecían captar de forma magistral el espíritu de su época: desde *Moby Dick* hasta *The Great Gatsby* pasando por *Gravity's Rainbow*. Todas ellas parecían dilucidar con gran acierto lo que significaba ser *americano* y, por ende, ser *humano*. En este sentido defiende que no sería descabellado incluir a *Infinite Jest* en esta lista de (honrosos) trabajos que han logrado plasmar el sentir de su tiempo. Aunque publicada todavía en el siglo XX la novela se adscribe con claridad a otra corriente. Igual que el nacimiento de Borges en 1899 nunca evitó que fuese considerado un escritor del siglo XX, la aparición de *Infinite Jest* en 1996 no debe confundirnos ya que se trata de una novela del siglo XXI. Estamos ante una obra que capta la relación del individuo con el universo que le rodea (universo formado por relaciones interpersonales e informacionales) en los albores del tercer milenio. Es una novela que no intenta construir una narrativa lineal porque ello, simplemente, no sería un reflejo del mundo actual, defiende su autor: «Does your life *approach* anything like a linear narrative? I'm talking about the way it feels, how our nervous system feels.» (Although 37)

### 3.1. UN ESCRITOR DEL SIGLO XXI: EL ENTRETENIMIENTO Y SUS PELIGROS

They are a nation, he supposes, founded on the principle of easy belief. A unit fueled by credulousness. They speak a half language, a set of ready-made terms and empty repetitions.

Don DeLillo (*Mao II*, 7)

El entretenimiento es uno de los temas centrales en *Infinite Jest* y una preocupación que aparece de manera constante en la narrativa de DFW; no en vano, resulta significativo señalar que el título inicial para la obra mientras aún se encontraba en proceso era *A failed entertainment*. En su ensayo sobre el autor, Samuel Cohen afirma que «the work of David Foster Wallace meditates self-consciously on what it means to be an “American” writer at the turn of the twenty first century» (Cohen y Konstantinou, 2012: 4) y en esta inquietud el entretenimiento (la televisión de manera fundamental) juega un papel importantísimo. DFW denuncia que buena parte de los *fiction writers* estadounidenses no le conceden la prominencia que merece: se burlan de ella, la califican de estúpida e insustancial y prefieren lidiar con otros asuntos, olvidándose de ella o, como mucho, utilizando algunas referencias e incluso cayendo en su juego<sup>46</sup>. Sin embargo, puesto que el americano medio consume más de cuatro horas de televisión al día, sería conveniente reconocer que se trata de un medio de comunicación (más concretamente de *entretenimiento* en este caso) central en el imaginario colectivo, un aparato clave para el tejido social que ejerce las funciones «as both a disseminator and a definer of the cultural atmosphere we breathe and process [...] American fiction remains deeply informed by television...especially those strains of fiction with roots in postmodernism.» (A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again, 27)[En adelante Supposedly] Dicho de otra manera, el autor entiende que nadie que pretenda escribir y hablar a las personas de a pie, pulsar su sensibilidad y hacer que se identifiquen con su literatura, puede excluir una narrativa como la televisión, tan potente, tan central en sus experiencias vitales: «Americans seemed no longer united so much by common beliefs as by common images: what binds us became what we stand witness to» (Supposedly

---

<sup>46</sup> El autor es especialmente crítico con la obra del norteamericano (figura de relativo peso dentro de la narrativa posmoderna) Mark Leyner *My Cousin, My Gastroenterologist* (1990) que, en su intento de ridiculizar la televisión cae sin darse cuenta en el mismo juego que ésta propone, y crea de esta manera una novela vacía, caduca, insustancial, «dead on the page».

42) En esa suerte de manifiesto generacional que es el ensayo '*E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*'<sup>47</sup> del que hablábamos con anterioridad, DFW explora este asunto en profundidad y, entre múltiples observaciones, aporta tres características que me parecen fundamentales para afrontar convenientemente el tema del entretenimiento y su inclusión en la narrativa contemporánea. Las referencias que se hacen a lo que habitualmente se considera baja cultura desde la ficción tiene, según DFW, tres funciones: (1) ayuda a crear un tono de ironía e irreverencia, (2) nos incomoda y sirve a modo de comentario o nota para reflexionar acerca de lo insulso de la cultura estadounidense y (3) es, simplemente, realista.

El novelista Jonathan Franzen (*The Corrections*, 2001; *Freedom*, 2010), íntimo amigo de DFW, ha experimentado en los últimos años la canonización absoluta: las ventas masivas, la aparición en el programa de Oprah, la portada de la revista *Time* o la publicación de fragmentos de sus trabajos en la prestigiosa revista *The New Yorker* no dejan lugar a dudas. El escritor también ha probado suerte con el género ensayístico y, hace varios años, compartió sus preocupaciones, sus decepciones sobre la respuesta del público en la era de consumo masivo a la televisión, y las expresó sin tapujos en un ensayo que resultó polémico en su momento *Why Bother?*<sup>48</sup>: «The novelist has more and more to say to readers who have less and less time to read: Where to find the energy to engage with a culture in crisis when the crisis consists in the impossibility of engaging with the culture?» (Franzen, 2002: 65)

La idea de que el auge de la televisión (que continúa en los últimos años con la pujanza de las nuevas tecnologías y la forma en que Internet altera nuestra percepción de la realidad y nuestros hábitos de lectura, pero de eso hablaremos en otro momento) pone en riesgo a la novela, de que los espectáculos de masas amenazan con terminar con la lectura, a pesar de ser atractiva y un argumento natural con el que pueden defenderse los escritores, no debe cegarnos. El tema de la muerte de la novela aparece casi cada

---

<sup>47</sup> Recogido en el volumen *A Supposedly Fun Thin I'll Never Do Again* pp. 21-82.

<sup>48</sup> El ensayo fue publicado originalmente en 1996 en la revista Harper's bajo el muy ilustrativo título *Perchance to dream: In the Age of Images, a Reason to Write Novels*, pero la versión con la que trabajamos está recogida en la antología *How To Be Alone* con el nombre que indicado en el cuerpo del texto.

semana en los suplementos culturales, y es un asunto largamente discutido sobre el que no querría entrar en demasía. Baste con decir que, aunque la novela no tiene hoy en día la preeminencia de que gozaba siglos atrás, la sensación aparentemente extendida de que antes de la televisión se leía *más* o se leía *mejor* se puede considerar un mito. Ya en 1830 Alexis de Tocqueville, en su *Democracy in America*, adelantaba que el público americano tiene un especial apetito por «spectacles vehement and untutored and rude»; una temprana forma de entretenimiento que buscaba, de igual manera que la televisión hoy en día, «to stir the passions more than to gratify the taste.»

Asimismo, otro de los problemas que desencadena la televisión en la cultura, en la vida estadounidense (y, por ende, nos afecta a todo el planeta) es que ha impuesto la ironía como un universal: la mirada cínica y descreída se ha popularizado e impide hablar con sinceridad y ver lo que hay más allá; exige, de cierta manera, llevar una careta siempre puesta, una ironía que nos subyuga y tiraniza. Esta es la pesada carga de la posmodernidad. Lewis Hyde (Hyde, L. *Alcohol and Poetry: John Berryman and the Booze Talking*) afirma que: «Irony has only emergency use. Carried over time, it is the voice of the trapped who have come to enjoy their cage» (Hyde, 1986: 16). La ironía impulsada así por el lenguaje televisivo ha logrado contaminar el ámbito de la literatura, que flirtea (como en el caso ya citado de Mark Leyner) con expresiones similares, adapta poses heredadas de ella y hace, en definitiva, suya la mirada irónica de la realidad. La ironía lleva de la mano una necesaria obsesión cultural con la sinceridad. Como si de una versión actualizada del “aura” que preconizaba Baudelaire se tratase, la búsqueda de la autenticidad se ha convertido en la prioridad posmoderna, de una manera, por supuesto, absolutamente falsa y abyecta de base: «This perceptible urge towards nakedness and clarity, towards the purity of the thing itself rather than its symbolic representation or its corrupt imitation, constitutes a progressive and systematic mass culture stripping-away of the aura of the object. For the Midland Bank and McDonald’s, it is true, the intention is that the product acquires a new ‘aura’ of sincerity and authenticity» (Bewes, 1997: 51). Dicho de otra manera, el *establishment* televisivo ha absorbido a los posmodernos, ha reciclado su rebeldía y la ha metido dentro del círculo de lo “estandarizado”. Lo que habían intentado destruir les había destruido.

¿Cuál es la respuesta, entonces, que debe dar la literatura a este monstruo aparentemente insaciable que es el entretenimiento? *Why bother?* como decía Franzen. La respuesta de DFW ante esta tesitura, la solución ante el exceso de ironía, es, precisamente, la sinceridad. DFW aboga por una sinceridad casi excesiva, que haga que la gente lo considere anticuado:

The next literary “rebels” in this country might will emerge as some weird bunch of *anti*-rebels, born oglers who dare somehow to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse and instantiate single-entendre principles. Who treat of plain old untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction. Who eschew self-consciousness and hip fatigue. These anti-rebels would be outdated, of course, before they even started. Dead on the page. Too sincere. Clearly repressed. Backward, quaint, naïve, anachronistic. Maybe that’ll be the point. Maybe that’s why they’ll be the next real rebels. Real rebels, as far as I can see, risk disapproval. (*Supposedly* 81)

En el mundo ficcional de *Infinite Jest*, por supuesto, todo va un paso más allá: la televisión ha sido sustituida por *cartidges* de entretenimiento, de forma que los espectadores pueden elegir en todo momento qué quieren ver de un catálogo casi infinito (esta aparente libertad, este aparente poder de decisión y elección del espectador acarrea una serie de problemas y disquisiciones más profundas que trataré en los apartados subsiguientes). En la novela *The Entertainment* tiene connotaciones mucho más siniestras: es el sobrenombre (también se refieren a ella como *samizdat*, que es la calificación que se aplicaba a la literatura prohibida por el gobierno de la Unión Soviética) que recibe la creación de James O. Incandenza. Este artilugio supone el motor de la trama, es lo que hace que todas las líneas argumentales terminen uniéndose de alguna manera y es lo que desencadena numerosos acontecimientos. *El Entretenimiento* es así una suerte de película que deja en estado catatónico a todos los que la ven, que se pasan el resto de sus días ansiando y deseando únicamente volver a ver la película: el entretenimiento alcanza su última frontera en *Infinite Jest*, un entretenimiento perfecto, una tecnología deshumanizadora.



### 3.1.1. THE TSUNAMI OF AVAILABLE FACT, CONTEXT AND PERSPECTIVE: HUXLEY MÁS QUE ORWELL

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.

Jorge Luis Borges (Del rigor de la ciencia)

En la realidad alternativa que plantea David Foster Wallace para *Infinite Jest*, el entretenimiento aparece controlado por una empresa: Interlace TelEntertainment Corporation. La televisión ha dejado de ser el medio masivo por excelencia y ha sido sustituido por esta nueva tecnología de «laser dissemination and reviewable storage disk laser cartridges» (IJ 985, nota 24). En otras palabras, el espectador es responsable de lo que ve, y puede elegir de entre un catálogo de obras casi infinito y verlas tantas veces como desee. Los personajes hablan sobre esta tecnología, la consumen y, como ya indiqué en el bosquejo inicial de la obra, la mayor parte de la filmografía de James O. Incandenza se difunde a través de este invento. La obsesión fundamental de los ‘Wheelchair Assassins’ es encontrar el cartucho original de *Infinite Jest* y diseminarlo a lo largo de todo el continente gracias al Interlace TelEntertainment. Considero conveniente llamar aquí la atención sobre una conversación telefónica entre los hermanos Incandenza Hal y Orin: este último confiesa «I miss TV» (IJ 599) Tras una larga disertación al respecto, en la que Orin afirma que le gustaban los anuncios, las constantes repeticiones de programas, «stuff so low-denominator I could watch and know in advance what people were going to say» (IJ 600), Orin concluye que la nueva tecnología arruina esta sensación; aunque uno pueda elegir ver un mismo programa una y otra vez simplemente seleccionando el mismo cartucho de TelEntertainment no llega a ser lo mismo: «But not the same. The choice, see. It ruins it somehow. With television you were *subjected* to repetition. The familiarity was inflicted. Different now.» (IJ 600)

El problema del entretenimiento, de la, al fin y al cabo, información que tenemos a nuestro alcance, lleva siglos preocupando tanto a filósofos como a escritores de ficción. Es el problema de la enciclopedia, que tanto obsesionó a Borges: la cantidad de posibilidades disponibles para el consumidor hoy en día recuerda a cuentos que han resultado tan proféticos como *La biblioteca de Babel* o *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, como el mapa también borgeano que cito arriba y de Lewis Carroll, que es de la misma extensión que el territorio («“It has never been spread out, yet,” said Mein Herr: “the farmers objected: they said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well.”»). DFW era un lector y admirador confeso de Borges, como indica en el artículo que le dedicó en *The New York Times*: «The fact that his fiction is always several steps ahead of its interpreters is one of the things that make Borges so great, and so modern» (“Borges on the couch”), por lo que no es de extrañar que estos textos le sirviesen de reflexión sobre la actual situación informativa en la que nos encontramos inmersos. La cantidad de opciones que tenemos a nuestra disposición lleva a la sobreabundancia de información, a la *sobrecarga* de información.

Esto nos recuerda a servicios ofertados en Internet y a plataformas como Netflix, que parecen seguir un modelo casi preocupantemente parecido a lo que pronosticaba DFW en 1996: la cantidad de opciones disponibles para el consumidor no lo liberan; de hecho, paradójicamente, lo esclavizan aún más. En un párrafo interesante de *E Unibus Pluram* DFW reflexiona sobre este tema, sobre la supuesta libertad del espectador con los avances tecnológicos que parecían estar por venir, y llega a alguna conclusión que utilizaría poco después en *Infinite Jest*:

Let's let Joe B., the little lonely average guy, be his own manipulator of video-bits. Once all experience is finally reduced to marketable image, once the receiving user of user-friendly receivers can break from the coffle and choose freely, Americanly, from an Americanly infinite variety of moving images hardly distinguishable from real-life images, and can then choose further just how he wishes to store, enhance, edit, recombine, and present those images to himself in the privacy of his very own home and skull, then TV's ironic, totalitarian grip on the American psychic cojones will be broken. !!!  
(*Supposedly* 73)

Uno de los mejores tratados acerca de la información que conozco es el libro que publicó en 2011 James Gleick *The Information*. Después de casi 400 páginas en las que repasa con detalle la historia de la información, desde las señales de humo hasta el telégrafo, son los capítulos finales los que mejor nos sirven para el tema aquí tratado. La sobrecarga de información, concluye Gleick, no parece revenir necesariamente en una sobrecarga de conocimiento. Más bien al contrario. La cantidad de información a nuestro alcance ha hecho que la *Information Anxiety* sea una enfermedad reconocida; el inabarcable flujo produce que «one may lose the ability to impose order on the chaos of sensations. The truth seems harder to find amidst the multitude of plausible fictions.» (Gleick, 2011: 403) DFW se refiere a esto en su introducción a *The Best American Essays 2007*, y acuña el término *Total Noise* (un concepto sin duda deudor de la novela de Don DeLillo *White Noise*, sobre la que hablaré más adelante): «...many of these virtues have to do with the ways in which the pieces handle and respond to the tsunami of available fact, context, and perspective that constitutes Total Noise.» En otras palabras, y como explicitan esas pocas líneas, DFW estaba preocupado con la manera en que la *ansiedad* que experimentamos por la absurda cantidad de información a nuestro alcance puede combinarse con el *aburrimiento* que esto mismo genera, e *Infinite Jest* es la puesta en práctica de esta idea, ya que los personajes experimentan algo parecido. La narrativa de DFW habla, según señala muy brevemente Gleick, «about the sensation of drowning and also of a loss of autonomy, of personal responsibility for being *informed*. To keep up with all the information we need proxies and subcontractors.» (Gleick, 2011: 403) De esto hablaba Orin en la cita anterior, de la progresiva pérdida de humanidad, de perderse en un mar de información (que no de conocimiento) que te vacía por dentro: «Orin said, suddenly stunned and sad inside. The terrible sense as in dreams of something vital you've forgotten to do.» (IJ, 600)

Gleick reivindica una vuelta al pasado, un cierto alejamiento de la velocidad actual que no permite disfrutar como antaño. Es la misma sensación que te asalta cuando ves la televisión, sentado en el sofá, y con el mando a distancia en la mano: a veces no puedes evitar pensar ¿habrá algo mejor en otro canal? Y con tantos canales, tantos cambios,

tantos *inputs* mínimos de información terminas sin saborear nada, sin ninguna sensación más que la imperante *ansiedad* que produce saber la cantidad de opciones a nuestra disposición que no podremos llegar a disfrutar. «Exploring the crowded stacks of musty libraries has its own rewards. Reading—even browsing—an old book can yield sustenance denied by a database search. Patience is a virtue, gluttony a sin.» (Gleick, 2011: 404) Esta situación genera circunstancias curiosas e incluso paradójicas, como señala Gleick: «Forgetting used to be a failing, a waste, a sign of senility. Now it takes effort. It may be as important as remembering.» (Gleick, 2011: 407) El subtexto presente aquí, por supuesto, es también una crítica al consumismo feroz que nos rodea. En *Infinite Jest* los años ya no se diferencian por números, se trata de un *subsidized time*, en el que grandes corporaciones pagan para patrocinar los años: Year of the Whopper, Year of the Depend Adult Undergarment, Year of the Trial-Size Dove Bar...El entretenimiento y sus peligros esconden detrás una evidente intención comercial: cuanto más *entretenido* es, mejor pueden los anunciantes difundir sus anuncios.

Desde una perspectiva puramente literaria *Infinite Jest* es al fin y al cabo una novela distópica, sobre un futuro que parece lejano pero aterradamente plausible. Si intentásemos enmarcarla en un género literario, la ciencia ficción sería sin duda el principal candidato, y por ello es conveniente volver la vista hacia atrás un momento y pensar en los grandes clásicos que este tipo de literatura ha producido. Encontraremos que el tema del entretenimiento es una constante en todos ellos. En lo que a novelas distópicas se refiere, los tres grandes referentes son: *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury; *1984*, de George Orwell; y *Brave New World*, de Aldous Huxley. Parece claro que DFW bebe en cierto sentido de todas ellas, y que establece lazos o afinidades con unas más que con otras. En primer lugar, *Fahrenheit 451* es una novela en la que los libros son quemados y la televisión es la forma dominante de entretenimiento, es un libro en el que las personas ven la vida en pantallas gigantescas: «Life, Bradbury understood, once it was packaged and filmed, became the most compelling form of entertainment.» (Empire of Illusion 29). Hace unos años, en contra de lo que se había asumido hasta entonces, Ray Bradbury aseguró en una entrevista que *Fahrenheit 451* no era un libro sobre la censura ni sobre un gobierno opresor: es, en realidad, «a story about how television

destroys interest in reading literature», es decir, un libro sobre el *entretenimiento*. «Television gives you the dates of Napoleon but not who he was. Useless. They stuff you with so much useless information, you feel full.» (Boyle Johnston, 2007) Una inquietud y una opinión similares a las que sin duda heredaría años más tarde *Infinite Jest*.

Las otras dos obras restantes aparecen casi entrelazadas. La novela *Nosotros* del ruso Yevgeni Zamiatin sirve de fuente de inspiración tanto para Orwell como para Huxley; sin embargo, a pesar de tener un mismo origen, *Brave New World* y *1984* presentan visiones radicalmente diferentes de la realidad: hablan de los mismos problemas pero llegan a conclusiones diametralmente opuestas. Orwell presenta un mundo en el que el individuo es controlado por el estado, mientras que Huxley habla de una sociedad que *no necesita* ser controlada, porque es demasiado feliz, porque está demasiado *entretenida*. En *Brave New World* los ciudadanos consumen la “droga perfecta” llamada Soma, una sustancia sin efectos secundarios que hace que los ciudadanos se vayan de “vacaciones” durante diez horas; se puede considerar como un antecedente directo, si bien menos siniestro, que *The Entertainment* de *Infinite Jest*, que hace las veces de droga cuyo consumidor, tras probarla, no hace otra cosa que *ansiar* una nueva dosis. El crítico cultural Neill Postman, en su ya clásico *Amusing Ourselves to Death* (1985), reflexionó sobre esta diatriba, sobre las posturas que adoptaron los dos autores, y se posicionó de lado de Huxley. El libro plantea debates de interés, y pienso que esta comparación entre las dos posiciones es interesante y pertinente para los temas planteados por DFW:

What Huxley feared was that there would be no reason to ban a book, for there would be no one who wanted to read one. Orwell feared those who would deprive us of information. Huxley feared those who would give us so much that we would be reduced to passivity and egoism. Orwell feared that the truth would be concealed from us. Huxley feared the truth would be drowned in a sea of irrelevance. Orwell feared we would become a captive culture. Huxley feared we would become a trivial culture, preoccupied with some equivalent of the feelies, the orgy porgy, and the centrifugal bumblepuppy. As Huxley remarked in *Brave New World Revisited*, the civil libertarians and rationalists who are ever on the alert to oppose tyranny “failed to take into account man’s almost infinite appetite for distractions.” In *1984*, Huxley added, people are

controlled by inflicting pain. In *Brave New World*, they are controlled by inflicting pleasure. In short, Orwell feared that what we hate will ruin us. Huxley feared that what we love will ruin us. (Postman, 1985: 80)

Algo similar discuten dos personajes de *Infinite Jest* en una conversación que aparece en el primer tercio de la novela. El nexo de unión entre estas dos citas podría ser el *amor*, a lo que uno decide atarse. Sin embargo, también es posible leerlo como una disquisición sobre la adicción, con los problemas que ésta conlleva y la alienación que genera:

Make amusement all you wish. But choose with care. You are what you love. No? You are completely and only, what you would die for without, as you say, the thinking twice. [...]

What if sometimes there is no choice about what to love? What if the temple comes to Mohammed? What if you just *love*? without deciding? You just *do*: you see her and in that instant are lost to sober account-keeping and cannot choose but to love? [...]

Then in such a case your temple is self and sentiment. Then in such an instance you are a fanatic of desire, a slave to you individual subjective narrow self's sentiments; a citizen of nothing. You become a citizen of nothing. You are by yourself and alone, kneeling to yourself. (IJ 107-108)

### 3.1.2. TOO MUCH FUN FOR ANYONE MORTAL TO HOPE TO ENDURE: LA ADICCIÓN

This, the final enclosing isolation of obsession. [...] His unbalance of temptation cost him life. An otherwise harmless U.S.A. broadcast television program took his life, because of the consuming obsession. This is your anecdote. (IJ, 645)

Este punto ya se empezaba a adivinar en las últimas líneas del apartado anterior y sobrevuela toda la problemática del entretenimiento en la narrativa de David Foster Wallace. La conclusión lógica a los dos apartados anteriores, la facilidad para consumir un producto y el *entretenimiento* o la felicidad que genera, por muy superficial que sea, nos lleva, inexorablemente, a la adicción, uno de los temas más importantes en la novela. Todos los personajes de *Infinite Jest* son adictos. Aunque en un primer lugar pudiera parecer lo contrario, o pudiera dar la impresión de que no *todos* lo son, la realidad, lo que vemos conforme vamos avanzando en la lectura, es que todos los que

aparecen con cierta continuidad en el libro y en los que vemos una evolución, sufren algún tipo de adicción: Hal a la marihuana y otras sustancias estupefacientes; Don Gately era un adicto al Demerol; Orin Incandenza no puede saciar su apetito por las mujeres, es casi un enfermo del sexo; Kate Gompert y Ken Erdedy también tienen problemas con la marihuana; James O. Incandenza, igual que su padre, es un alcohólico; Poor Tony Krause no puede dejar la heroína; toda la galería de secundarios que aparecen en el centro de rehabilitación son (parece casi innecesario señalarlo) adictos a alguna sustancia; evidentemente, todos los que han visto alguna vez *Infinite Jest* quedan para siempre dañados por ella; y, para terminar, quizá lo más importante es que todos los estadounidenses son adictos al entretenimiento que proporciona el Intelace TelEntertainment. La conclusión es que todos son unos adictos, y buscan refugiarse de la realidad, huir de ella realizando cualquier actividad a su alcance y cualquiera que sea la forma de evasión elegida puede, con el tiempo y sin el debido autocontrol, convertirse en nociva:

That gambling can be an abusable escape, too, and work, shopping, and shoplifting, and sex, and abstention, and masturbation, and food, and exercise, and meditation/prayer, [...] yoga, reading, politics, gum-chewing, crosswords puzzles, solitaire, romantic intrigue, charity work, political activism, N.R.A. membership, music, art, cleaning, plastic surgery, cartridge-viewing even at normal distances, the loyalty of a fine dog, religious zeal, relentless helpfulness...(IJ 202 - 998 nota 70)

La lista continúa. Estas actividades no tendrían en principio por qué considerarse perjudiciales y forman parte de la vida de cualquier persona hoy en día. Sin embargo aparecen en esta enumeración ya que, como dije anteriormente, sin el debido autocontrol, sin la debida disciplina, casi cualquier actividad es dañina: el individuo se convierte en una persona, en el más pleno sentido de la palabra, *dependiente*. “Too much of a good thing” como dice el proverbio. Antes de continuar conviene dejar claro cuanto antes cuál es la concepción que tenía DFW sobre la adicción que, como el propio autor aclara, no extrajo de ninguna fuente sino que la escribió el mismo con un resultado que parece «pretty modest and commonsensical»:

An activity is addictive if one's relationship to it lies on that downward-sloping continuum between liking it a little too much and really needing it. Many

addictions, from exercise to letter-writing, are pretty benign. But something is *malignantly* addictive if (1) it causes real problems for the addict, and (2) it offers itself as a relief from the very problems it causes. A malignant addiction is also distinguished for spreading the problems of the addiction out and in in interference patterns, creating difficulties for relationships, communities, and the addict's very sense of self and spirit. (*Supposedly* 38)

La relación enfermiza puede así establecerse con cualquier actividad u objeto, y es lo que explica que en la cita inicial: «An otherwise harmless U.S.A. broadcast television program took his life». La obsesión consume a los personajes de *Infinite Jest* y, por ende, DFW advierte de sus peligros en el mundo contemporáneo. De esta manera un tema como la adicción, que podría parecer a priori ajeno a la mayoría de los lectores (pues la droga es naturalmente lo primero que se asocia con esta palabra) se convierte en algo muy propio y que puede afectar a cualquier individuo. Las drogas y el centro de desintoxicación actúan, tal y como explica el propio DFW en una entrevista poco después de publicar *Infinite Jest*, como metáfora:

The problem for me is in entertainment, it's, at least in the book —God, if the book comes off as some kind of indictment of entertainment, then it fails. It's sort of about our relationship to it. The book isn't supposed to be about *drugs*, getting off drugs. Except as the fact that drugs are kind of a metaphor for the sort of addictive continuum that I think has to do with how we as a culture relate to things that are alive. (Although, 80-81)

No existe, como podría parecerle a un lector poco cuidadoso, separación entre la trama de la academia tenística y la trama del centro de rehabilitación, como el propio DFW quiso dejar claro: «It's very odd, because everybody says they either prefer those parts [the halfway house parts] or the tennis parts. When of course the fantasy is that neither part is separable from the other.» (Although, 239) La alienación de la realidad no sucede solo en las secciones que hablan puramente de drogas, sino que encontramos también numerosas referencias a la deshumanización de que son objeto los jóvenes prodigios: «If you could open Stice's head you'd see a wheel inside another wheel, gears and cogs being widgeted into place. [...] The whole Tavis /Schitt program here is supposedly a progression toward self-forgetting». (IJ, 635) En la parte primera, cronológicamente hablando, de la novela, ya vemos indicaciones de esto: cuando el padre de James O.



Incandenza (es decir, el abuelo de Hal) le da una lección vital, vemos como el texto que subyace es el de la deshumanización, el del ser vacío por completo:

Son, you're a body, son. That quick little scientific-prodigy's mind she's so proud of and won't quit twittering about: son, it's just neural spasms, those thoughts in your mind are just the sound of your head revving, and head is still just body, Jim. Commit this memory. Head is body. Jim, brace yourself against my shoulders here for this is hard news, at ten: you're a machine a body an object [...] Ah. Bodies bodies everywhere. A tennis ball is the ultimate body, kid. We're coming to the crux of what I have to try to impart to you before we get out there and start actuating this fearsome potential of yours. Jim, a tennis ball is the ultimate body. Perfectly round. Even distribution of mass. But empty inside, utterly, a vacuum. (IJ, 159-160)

Podía parecer un peligro remoto, pero nada más lejos de la realidad. Quizá la mejor manera, la más ilustrativa y fácil de comprender para explicar los peligros del entretenimiento, la adicción que potencialmente puede generar, sea utilizando la comida, algo a lo que recurre a menudo el propio autor en las entrevistas que realizó durante la promoción de *Infinite Jest*. Igual que el entretenimiento fácil, las golosinas son adictivas y sabrosas y, sin la educación apropiada, un niño no querría comer otra cosa en todo el día. Sin embargo, esto es, a todas luces, perjudicial para la salud: no tiene las calorías necesarias para vivir, ninguno de los nutrientes que necesita el cuerpo para crecer y desarrollarse adecuadamente (lo más sencillo es aplicarlo solo a los niños para facilitar la comprensión, aunque se trata de una tentación que permanece constante durante todas las etapas de la vida). La predisposición del niño, a pesar de ello, es no querer otra cosa más que golosinas y es comprensible: su sabor está hecho para que las ansiemos. De igual manera funciona el entretenimiento: sin una predisposición adecuada, sin tener cuidado y ser consciente de los riesgos a los que nos exponemos, puede convertirse en tremendamente dañino, podemos terminar alienados, aislados de la sociedad en favor de la tecnología y ver el mundo a través de ese prisma. No aspiramos a otra cosa que a aquello que nos satisface, aunque sepamos que después nos sentiremos igual de vacíos e incluso peor, no podemos dejar de *aspirar* a ello, de *desearlo*: «Rarely a feeling of outright unalloyed sadness as such, afterward —just an abrupt loss of hope. [...] Orin can only give, not receive, pleasure, and this makes a contemptible number of them think he is a wonderful lover, almost a dream-type lover; and this fuels the

contempt. But he cannot show the contempt, since this would pretty clearly detract from the Subject's pleasure. Because the Subject's pleasure has become his food...» (IJ 596) Aunque la actividad a la que los personajes sean adictos ya no los llene, ya no los satisfaga, no pueden dejar de hacerla, igual que un heroinómano no puede simplemente decidir de un día para otro dejar la heroína. Vemos otro reflejo de esto en una escena en la que Joelle Van Dyne se prepara para consumir droga:

What looks like the cage's exit is actually the bars of the cage. The afternoon's meshes. The entrance says EXIT. There isn't an exit. [...] The ingenuity of the whole thing is beyond her. The Fun has long since dropped off the Too Much. She's lost the ability to lie to herself about being able to quit, or even about enjoying it, still. It no longer delimits and fills the hole. It no longer delimits the hole. (IJ, 222)

Si volvemos un segundo al apartado anterior, y dejamos la adicción para volver a pensar en el entretenimiento, encontraremos aquí otra explicación de por qué la tecnología no puede ser la solución a los problemas que plantea la propia tecnología. La libertad total de elección entre un abanico infinito de posibilidades, ya lo hemos hablado antes, no es la salida, no hace que el entretenimiento sea menos *entretenido*, por mucho que el espectador sea responsable de lo que aparece en la pantalla: «My real dependence is on the fantasies and the images that enable them, and thus on any technology that can make images both available and fantastic. Make no mistake: we *are* dependent on image-technology; and the better the tech, the harder we're hooked» (Supposedly, 75).

Los ciudadanos, por supuesto, se acostumbran a esta facilidad imperante y empiezan a exigirla: esforzarse pasa a ser cosa del pasado, a todas luces innecesario ante el placer instantáneo del entretenimiento: «One of the exercises is being grateful that life is so much *easier* now. I used sometimes to think, I used to think in long compound sentences with subordinate clauses and even the odd polysyllable. Now I find I needn't.» (IJ 271). La costumbre de esforzarse algo más allá que para una recompensa inmediata está tan perdida que es necesario que un personaje se comprometa a desintoxicarse y pasar un tiempo en Ennet House para darse cuenta de que: «concentrating on anything is very hard work» (IJ 203). Todos intentan llenar de alguna manera el vacío que sienten en su interior, y lo procuran llenar de una manera

genuinamente americana como denuncia en la narración DFW: con cosas, intentando siempre *poseer* más, *tener* más, *aspirando a* más sin darse cuenta de que esto no los satisface, de que *las cosas* no llenan el agujero existencial. Dicho de otra manera, una de las revelaciones que, entiendo, DFW quiere transmitir con la novela es que alcanzar los objetivos no garantiza la felicidad, como se narra en uno de los fragmentos más vibrantes de la novela. Uno de los alumnos de la escuela de tenis, LaMont Chu, de quien nos dice el narrador que «the obsession with future-tense fame makes all else pale», habla Lyle, uno de los profesores en Ennet Tennis Academy. El fragmento que reproduzco a continuación es moderadamente extenso, he cortado un poco el final pero considero importante introducirlo en este punto ya que trata abiertamente los temas aquí analizados. En una ocasión leyeron extractos de la misma parte del libro al propio DFW para conocer su opinión, «sounds like a fuckin' good little bit of dialogue to me» (Although, 255), contestó él:

'You burn to have your photograph in a magazine.' 'I'm afraid so.' 'Why again exactly, now?' 'I guess to be felt about as I feel about those players with their pictures in magazines.' 'Why?' 'Why? I guess to give my life some sort of kind of meaning, Lyle.' 'And how would this do this again?' 'Lyle, I don't know. It just does. Would. Why else would I burn like this, clip secret pictures, not take risks, not sleep or pee?' 'You feel these men with their photographs in magazines care deeply about having their photographs in magazines. Derive immense meaning.' 'I do. They must. I would. Else why would I burn like this to feel as they feel?' 'The meaning they feel, you mean. From the fame.' 'Lyle, don't they?' Lyle sucks his cheeks. It's not like he's condescending or stringing you along. He's thinking as hard as you. It's like he's you in the top of a clean pond. It's part of the attention. One side of his cheeks almost caves in, thinking. 'LaMont, perhaps they did at first. The first photograph, the first magazine, the gratified surge, the seeing themselves as others see them, the hagiography of image, perhaps. Perhaps the first time: *enjoyment*. After that, do you trust me, trust me: they do not feel what you burn for. After the first surge, they care only that their photographs seem awkward or unflattering, or untrue, or that their privacy, this thing you burn to escape, what they call their privacy is being violated. Something changes. After the first photograph has been in a magazine, the famous men do not *enjoy* their photographs in magazines so much as they fear that their photographs will cease to appear in magazines. They are trapped, just as you are.' 'Is this supposed to be good news? This is awful news.' 'LaMont, are you willing to listen to a Remark about what is true?' 'Okey-dokey.' 'The truth will set you free. But not until it is finished with you.' (IJ, 388-389)

La conversación se extiende aún varias líneas, hasta que el tema de la obsesión y el vacío vuelve a aparecer cuando Lyle le dice a LaMont Chu: «You burn with hunger for food that does not exist.» Esta reflexión tiene orígenes autobiográficos, según confiesa el propio DFW. La primera novela que publicó con tan solo 24 años, *The Broom of the System*, le proporcionó un éxito literario precoz, le llovían las críticas positivas, las entrevistas, los artículos en revistas de tirada nacional señalándolo como uno de los jóvenes talentos a seguir...Había logrado su objetivo, había cumplido su sueño. ¿Por qué no era feliz? Vemos en *Infinite Jest* más reflexiones similares, sobre la necesidad profundamente americana de entregarse sin pensarlo dos veces a algún cometido: «Some persons can give themselves away to an ambitious pursuit and have that be all the giving-themselves-away-to-something they need to do. Though sometimes this changes as the players get older and the pursuit more stress-fraught. American experience seems to suggest that people are virtually unlimited in their need to give themselves away, on various levels.» (IJ, 53) DFW se dio cuenta que alcanzar sus metas no le convertía en una persona completa, simplemente no mejoraba su vida de un instante al siguiente. Este es el tema que se trata en la disertación anterior y este es también, para DFW, el terror de la América contemporánea:

Well for me, as an American male, the face I'd put on the terror is the dawning realization that nothing's enough, you know? That no pleasure is enough, that no achievement is enough. That there's a kind of queer dissatisfaction or emptiness at the core of the self that is unassuageable by outside stuff. And my guess is that that's been what's going on, ever since people were hitting each other over the head with clubs. Though describable in a number of different words and cultural argots. And that our particular challenge is that there's never been more and better stuff comin' from the outside, that seems temporarily to sort of fill the hole or drown out the hole. (Although, 292)

Quizá el texto donde más clara y concisamente se vea esto sea en *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, un ensayo que escribió para la revista *Harper's Magazine* en 1996, es decir, el año en que sale al mercado *Infinite Jest* y que, por tanto, debió escribir cuando aún realizaba las últimas correcciones de su novela y continuaba reflexionando sobre los temas allí planteados:

The great lie of the cruise is that enough pleasure and enough pampering will quiet this discontented part of you. When in fact all it does is up the

requirement. That's the sort of thing that's about. And yeah, my little corner of that experience, some of this had to do with the writing, you know? I can remember being twenty-four years old and having my, you know, smiling mug in the *New York Times Magazine*, and it feeling really good for exactly like ten seconds. [...] Intensely good for thirty seconds, and then you're hungry for more. And so that, clearly, I mean if you're not stupid, you figure out that the real problem is the discontented self. That all this stuff that you think will work for a second, but then all it does is set up a hunger for more and better. (Although, 256)

Desde el punto de vista literario, ya que en el apartado anterior nos centramos en los modelos en los que se fija DFW (aunque nunca son explícitamente citados, me parece que la influencia y la intertextualidad implícita son suficientemente evidentes como para no tener que entrar en más detalles), hablaremos brevemente de otras novelas que sirvieron en cierto modo como referencia para la construcción de *Infinite Jest*: en primer lugar, es insoslayable la presencia de *Naked Lunch*, de William S. Burroughs. *Naked Lunch* es también una novela no lineal, los parámetros espacio-temporales cambian constantemente y en un primer momento es difícil amoldarse a este estilo; el libro de Burroughs también trata principalmente sobre la adicción (aunque es posible leer reflexiones sobre otros temas, la importancia y la frecuencia con la que aparecen drogas como la heroína, la marihuana o la morfina no deja lugar a dudas) lo que hace que no sea difícil establecer conexiones con la novela de DFW. En segundo lugar, y en este caso casi más acertado que *influencia*, resultaría hablar de *intereses comunes*, me parece que *Infinite Jest* comparte preocupaciones con la tercera novela del también norteamericano Bret Easton Ellis: *American Psycho*. La segunda mitad de la obra se desvía de la senda que escoge DFW y pasa a ser una novela de sadismo y violencia pero, el punto de partida, parece expresar la misma inquietud que tenía DFW: el individuo perdido en la Norteamérica actual, infeliz pese a vivir en un apartamento de lujo y tener un sueldo con varios dígitos, incapaz de llenar ese *hole* del que habla DFW, obsesionado con el culto al cuerpo, obsesionado con los objetos, con las tarjetas de visita cada vez más y más trabajadas. Un individuo, en fin, infeliz, que busca sin éxito algo que le llene.

*Infinite Jest* es un libro que está plagado de reflexiones sobre la adicción, descripciones del proceso y sus consecuencias, pero me gustaría señalar este fragmento. Cuando uno

de los protagonistas de la novela, Don Gately, asiste a las reuniones de alcohólicos anónimos en Boston, a base de escuchar las experiencias de muchas personas, llega a la conclusión de que todas las historias son esencialmente la misma, que todas siguen el mismo patrón, y narra con detalle el proceso de principio a fin:

fun with the Substance, then very gradually less fun, then significantly less fun because of like blackouts you suddenly come out of on the highway going 145 kph with companions you do not know, nights you awake from in unfamiliar bedding next to somebody who doesn't even resemble any known sort of mammal, three-day blackouts you come out of and have to buy a newspaper to even know what town you're in; yes gradually less and less actual former voluntary fun; then at some point suddenly just very little fun at all, combined with terrible daily hand-trembling need, then dread, anxiety, irrational phobias, dim siren-like memories of fun, trouble with assorted authorities, knee-buckling headaches, mild seizures, and the litany of what Boston AA calls Losses (IJ, 345)

La descripción continúa durante varios párrafos, entrelazándose con testimonios de adictos, que cuentan los problemas que les han acarreado las sustancias estupefacientes. Tras intentar dejar la droga sin éxito en repetidas ocasiones la narración llega a su punto culminante, que no es otro que el momento en que el adicto se da cuenta de que se encuentra en un callejón prácticamente sin salida:

You see now that It's your enemy and your worst personal nightmare and the troubles It's gotten you into is undeniable and you *still* can't stop, even though the Substance no longer gets you high. You are, as they say, Finished. You cannot get drunk and you cannot get sober; you cannot get high and you cannot get straight. You are behind bars, you are in a cage and can see only bars in every direction. You are in the kind of hell of a mess that either ends lives or turns them around. (IJ, 347)

De esta manera la persona se transforma, se aliena incluso respecto a sí misma y se retrae de la sociedad. El adicto deja de ser el individuo que era anteriormente para convertirse en un enfermo que no hace otra cosa que soñar con *consumir* la sustancia a la que esté enganchando. El punto álgido de esta alienación lo vemos en una de las escenas más famosas de la novela, conocida como el Eschaton<sup>49</sup>. Los alumnos de la escuela de tenis juegan a un juego ficticio (quizá para imaginárselo lo más sencillo sea

---

<sup>49</sup> El grupo musical *The Decemberists* homenajeó esta escena en el año 2011, con el videoclip de su canción *Calamity Song*, que emula dicho pasaje de *Infinite Jest*.

recordar el archiconocido *Risk*, pues sería una variante compleja del mismo pero el tablero lo constituye una pista de tenis) en el que lanzan pelotas que representan cabezas nucleares a otros países. La escena termina con los propios estudiantes enfrentados, fuera del juego, peleándose. Hal observa la escena desde la distancia y, cuando está a punto de concluir, se da cuenta de que: «For a brief moment that Hal will later regard as completely and uncomfortably bizarre, Hal feels at his own face to see whether he is wincing.» (IJ, 342)

Espero haber dejado aquí, siquiera brevemente, constancia de la problemática de la adicción presente en la novela *Infinite Jest* y que se extiende hacia el resto de su narrativa como uno de los pivotes fundamentales, una de sus preocupaciones primeras. La aterradora e indiscutible revelación que DFW quería plasmar en estas páginas respecto al tema de la adicción es, por lo tanto, que todos estamos en la sociedad actual sujetos a ella, y que no es en absoluto un tema minoritario o marginal, ya que todos podemos caer en él. El propio DFW que, como he comentado anteriormente, tuvo problemas con varias sustancias él mismo, reconoció en alguna ocasión (y así cierro el bloque completo referido al entretenimiento), y en contra de lo que se ha hablado: «I think my *primary* addiction in my entire life has been to television.» (Although, 144)

### 3.2. THE MODERN *MALAISE* O LO QUE SIGNIFICA SER HUMANO: LA SOLEDAD

Avril Incandenza believes she knows him inside out as a human being, and an internally worthy at that, when in fact inside Hal there's pretty much nothing at all, he knows. His Mom Avril hears her own echoes inside him and thinks what she hears is him, and this makes Hal feel the one thing he feels to the limit, lately: he is lonely. (IJ, 694)

Es mi intención demostrar a lo largo de este trabajo que *Infinite Jest* gira sobre varios ejes: el entretenimiento y los problemas que genera (es decir, la adicción que produce), así como la sobrecarga de información disponible hoy en día ya los hemos explorado; otros, como la tristeza, la depresión, o la salida definitiva del circuito —el suicidio— los veremos más adelante. Sin embargo existe entre todos ellos un tema que, a mi entender,

prevalece: un tema del que se desprenden todos los demás, que es causa o quizá efecto del resto y que supone el núcleo de la novela y acaso de las preocupaciones de DFW: la soledad. El propio autor reveló en alguna ocasión que este es uno de los pilares del libro: «I think it's a fairly male book, and I think it's a fairly nerdy book, about loneliness.» (Although 273) El solipsismo y el progresivo aislamiento de la sociedad aparece de un modo u otro en varios personajes de la novela. El principal reflejo de esto es el propio Hal. De él provienen la mayoría de las reflexiones en el libro sobre este sentimiento que le sobrepasa y, en cierta ocasión, vemos que resume una conversación (quizá resuma, de hecho, toda la novela) de este modo: «In a nutshell, what we're talking about here is loneliness.» (IJ 113). La soledad es para Hal y, por ende, quizá también para David Foster Wallace, un sentimiento propio del ser humano (de *todos* los seres humanos), uno que le define y le acompaña toda su vida: «It's an individual sport. Welcome to the meaning of *individual*. We're each deeply alone here. It's what we all have in common, this aloneness.» (IJ 112). El padre de Hal nota de alguna manera esta soledad inherente a su hijo y tiene la sensación (alucinada, pero al fin y al cabo acertada, ya que Hal se aísla conforme avanza la novela debido a su adicción) de que su hijo es incapaz de hablar: «Hal, you are here because I am a professional conversationalist, and your father has made an appointment with me, for you, to converse. [...] Is Himself still having this hallucination I never speak?» (IJ 30-31) Incluso en la filmografía (que como puede observar el lector ducho en *Infinite Jest* se convierte en profética de los hechos por venir) vemos ya señales de la futura obsesión con la incapacidad de hablar de su primogénito, especialmente en la trama de este cortometraje: «*It Was a Great Marvel That He Was in the Father Without Knowing Him*: [...] A father, suffering from the delusion that his etymologically precocious son is pretending to be mute, poses as a 'professional conversationalist' in order to draw the boy out.» (IJ, 993 nota 24)

En este apartado se revela una de las claves del libro. *Infinite Jest* es una novela compleja y, en ocasiones, esquivo al lector, intencionadamente enrevesada, por lo que los hechos pueden tener diferentes lecturas, pero considero que esta es una de las interpretaciones más plausibles o que más se ajustan al universo que presenta DFW.



Recordemos que es James O. Incandenza quien, después de muerto y siguiendo el esquema del Rey Hamlet, se aparece para guiar a los personajes y revelarles sus intenciones. Cuando The Wraith (que es el sobrenombre que se emplea habitualmente para referirse al fantasma de James) se muestra en la cama de hospital de Don Gately y le habla entendemos sin lugar a dudas que es James O. Incandenza, entendemos también *por qué* es el responsable de crear la película *Infinite Jest*, cuál era su intención detrás de este artilugio que ha resultado ser mortal:

The wraith feels along his long jaw and says he spent the whole sober last ninety days of his animate life working tirelessly to contrive a medium via which he and the muted son could simple *converse*. To concoct something the gifted boy couldn't simply master and move on from to a new plateau. Something the boy would love enough to induce him to open his mouth and come *out* — even if it was only to ask for more. Games hadn't done it, professionals hadn't done it, impersonation of professionals hadn't done it. His las resort: entertainment. Make something so bloody compelling it would reverse thrust on a young self's fall into the womb of solipsism, anhedonia, death in life. A magically entertaining toy to dangle at the infant still somewhere alive in the boy, to make its eyes light and toothless mouth open unconsciously, to laugh. (IJ, 838-839)

Entiendo que la soledad es, tal y como indicaba anteriormente, uno de los temas (quizá El tema) más importantes con los que lidia DFW en esta novela y en el resto de su obra, por lo que separarlo del resto de inquietudes del autor no es más que una quimera. La soledad, por ejemplo, está íntimamente relacionada con el entretenimiento, con las consecuencias que produce el entretenimiento *fácil*, los problemas que puede acarrear: «Lonely people tend, rather, to be lonely because they decline to bear the psychic costs of being around other humans. They are allergic to people. People affect them too strongly.» (Supposedly 22)

Desde este punto de vista, la televisión y su consumo exagerado es una fuente importante del sentimiento de soledad que experimentan muchos individuos hoy en día y una de la que no es fácil escapar. La televisión (si consideramos que hoy en día Internet está reduciendo el tiempo que le dedicamos —algo discutible— podemos hablar, simplemente, de *entretenimiento*) ha alterado para siempre nuestra percepción de la realidad y del mundo en el que vivimos, como señaló con detalle en 2010 Charlie

Brooker en su recomendable (inserte aquí ironía) serie televisiva para BBC *How TV Ruined Your Life*. La televisión se convierte, a ojos de DFW, en un sustituto (pobre, insuficiente y engañoso, pero sustituto al fin y al cabo) de la necesidad humana de socializar, de relacionarse con otras personas: uno puede sentarse delante del sofá y tener la ilusión de establecer vínculos con personajes recurrentes y saciar así en cierta medida la exigencia natural de interactuar con otro ser vivo. Nótese en este fragmento el repetido uso de la palabra *lonely*, sobre la que parecía trabajar sin descanso el autor:

If it's true that many Americans are lonely, and if it's true that many lonely people are prodigious TV-watchers, and it's true that lonely people find in television's 2-D images relief from their stressful reluctance to be around real human beings, then it's also obvious that the more time spent at home alone watching TV, the less time spent in the world of real human beings, and that the less time spent in the real human world, the harder it becomes not to feel inadequate to the tasks involved in being a part of the world, thus fundamentally apart from it, alienated from it, solipsistic, lonely. (Supposedly, 38)

El entretenimiento ofrece así la posibilidad de engañar a los sentidos y “calmar” una necesidad humana básica desde la más absoluta pasividad, sin exigir nada a cambio del receptor. Como decía antes, todos los temas están al final conectados, y no es difícil llegar desde la sensación de soledad que provoca el entretenimiento a aquella que se desprende de la adicción o el consumo excesivo de cualquier sustancia pues, como ya establecí en otro apartado, en esencia son la misma cosa. La televisión ofrece «the promise of a vacation from human self-consciousness» (Supposedly 25), una sensación no muy diferente del vaciado vital que experimentan los jóvenes tenistas y del que hablé en el punto anterior. Las personas que tienen una relación insana con cualquier cosa (no solo sustancias estupefacientes, como ya creo haber aclarado), se afirma que cierto punto de *Infinite Jest*, manifiestan sus desequilibrios no solo a través de la adicción, sino que suelen experimentar más de un problema: «That most Substance-addicted people are also addicted to thinking, meaning they have a compulsive and unhealthy relationship with their own thinking.» (IJ, 203)

Es decir, y por expresarlo de un modo diferente, las personas que se definen como “Substance-addicted” sufren dentro de su propio cerebro, experimentan una soledad, un solipsismo, un aislamiento de la sociedad que les lleva a pensar en nada más que en la *substance* de su elección y a no querer —igual que aquellos que consumen demasiado entretenimiento— hacer el esfuerzo para relacionarse con otros seres vivos. Esta realidad de los adictos se une a la idea de la soledad (el abuso de esta palabra es inevitable, no encuentro ningún adjetivo que tenga idéntica connotación) que tenía el autor del texto. En el año 2005 David Foster Wallace fue el encargado de dar el *commencement speech* a los estudiantes que se graduaban de Kenyon College y en aquel texto<sup>50</sup> encontramos radicalmente resumidas varias de las claves para entender su cosmogonía, como la concepción de los seres humanos como criaturas con el «natural default setting of being uniquely, completely, imperially alone day in and day out» (Kenyon Speech 3). La sensación de soledad y aislamiento que experimentan los personajes de DFW son de alguna manera un intento de traspasar y explorar sus propias preocupaciones asignándolas a un personaje (como si utilizase a los actantes para investigar sobre sus paranoias), de encontrar un modo para conectar *él mismo* con el mundo exterior, como algún estudioso (Giles) ya se ha encargado de señalar:

much of Wallace’s writing might be seen to operate allegorically as an attempt to make connections with a world outside of himself, a deliberate exploration in both psychological and theoretical terms of how an isolated self enters into dialogue and conversation with a wider community. This principled escape from solipsism manifests itself in the affiliations drawn self-consciously between the individual and his broader social context. (Cohen y Konstantinou, 2012: 11)

El solipsismo es un tema con el que lidió el propio autor en su vida y que le tocó de manera personal. No se trata de una mera preocupación de, por ejemplo, Hal, sino una perspectiva razonable y casi comprensible en todo ser humano, como señaló el discurso universitario que antes he mencionado:

---

<sup>50</sup> La editorial Little, Brown & Company publicó el texto en 2009 bajo el título *This Is Water: Some Thoughts, Delivered On A Significant Occasion, About Living a Compassionate Life* pero yo he optado por consultar el texto volcado en internet, y así lo reflejo en la bibliografía.

everything in my own immediate experience supports my deep belief that I am the absolute center of the universe; the realest, most vivid and important person in existence. We rarely think about this sort of natural, basic self-centeredness because it's so socially repulsive. But it's pretty much the same for all of us. It is our default setting, hard-wired into our boards at birth. Think about it: there is no experience you have had that you are not the absolute center of. (Kenyon Speech, 2)

Así pues, los temas tratados en *Infinite Jest* se convierten en fundamentales para la concepción vital del propio DFW, y vemos que esto es así porque las mismas preocupaciones permean buena parte de su producción narrativa. En el año 1994 la revista *Harper's Magazine* publica *Ticket To Fair*<sup>51</sup>, un artículo firmado por David Foster Wallace y que en 1995 fue finalista del *National Magazine Award*. En este texto el autor, además de aportar su habitual mirada mordaz e ingeniosa de un evento tan característicamente americano como la feria de la región (en este caso, la *Illinois State Fair*), nos deja alguna perla sobre su concepción de la realidad como la siguiente. Es de recibo señalar que el texto fue producido en agosto de 1993, cuando *Infinite Jest* aún estaba en pleno proceso de gestación, por lo que, al igual que sucede con otros ensayos citados anteriormente, debemos considerar que muchas de las inquietudes de DFW pasan de un texto a otro sin que él lo pueda remediar en buena medida:

One of the few things I still miss from my Midwest childhood was this weird, deluded but unshakable conviction that everything around me existed all and only *For Me*. Am I the only one who had this queer deep sense as a kid? — that everything exterior to me existed only insofar as it affected to me somehow? — that all things were somehow, via some occult adult activity, specially arranged for my benefit? Does anybody else identify with this memory? (Supposedly, 89)

Vemos cómo el solipsismo es una cuestión presente en la narrativa de DFW ya desde muy temprano, incluso desde antes que ese ensayo: se trata de una problemática con la que trató ya desde sus primeras publicaciones. *Westward the Course of Empire Takes Its Way* es el relato (por su extensión casi sería más apropiado hablar de *novela corta*) que cierra la recopilación *Girl With Curious Hair*, del año 1989. Para abrir este texto el

---

<sup>51</sup> El ensayo después sería renombrado para su publicación en el volumen *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, que es el que yo he consultado, bajo el título: *Getting Away From Pretty Much Being Away From It All*, pp.83-137.

autor escoge dos citas, una de ellas es esta muy reveladora que se atribuye a Anthony Burgess: «As we are all solipsists and we all die, the world dies with us. Only very minor literature aims at apocalypse.» De esta manera espero haber expresado la problemática y la preocupación perenne del autor respecto al muy humano tema de la soledad.

### 3.2.1. LA TRISTEZA, LA DEPRESIÓN Y EL SUICIDIO

In the finished suicide, shame wins, but you wouldn't want anyone to see it winning. Suicide is so shameful. I would have hated anyone to see me at it. No I wouldn't have been seen dead in the bedroom there, committing suicide like that.

Martin Amis (*Money: A suicide note*, 2005: 356)

El apartado del entretenimiento comenzaba con una aproximación general al mismo e iba avanzando, hundiéndose cada vez más en la espiral de oscuridad y miseria humana hasta llegar a la irremediable adicción. En esta sección pretendo hacer algo parecido. Después de aproximarme al tema de la soledad en el punto anterior, la investigación hacia las raíces de lo que significa ser humano hoy en día continúa ennegreciéndose hasta llegar a, tal y como adelanta el título de arriba, la tristeza, la depresión y, en ocasiones, el suicidio. Este epígrafe sucede como consecuencia directa de la soledad que veíamos en el punto anterior que, a su vez, en buena medida, es consecuencia del consumo de entretenimiento del apartado que le precede. DFW reconoció en alguna entrevista que hay pasajes (como la conversación de LaMont Chu con Lyle ya reproducida) que suponen «one facet of the great theme of sadness that's going on». (Although 255) La *tristeza* es así un sentimiento extendido, de un modo que parece inexplicable, entre los ciudadanos del llamado “primer mundo” y que disfrutaban de una calidad de vida y unas condiciones como nunca antes en la historia de la humanidad y no pueden evitar este sentimiento. La tristeza aparentemente inherente al ser humano

contemporáneo está relacionada, como expresa el propio autor, con el resto de temas que explora en su obra:

I think if there is sort of a sadness for people —I don't know what, under forty-five or something?— it has to do with pleasure and achievement and entertainment. And a kind of emptiness at the heart of what they thought was going on, that maybe I can hope that parts of this book will speak to their nerve endings a little bit. (Although, 274)

La cantidad de personajes en *Infinite Jest* que cumplen estos requisitos, que encajan perfectamente en el paradigma de *triste, deprimido* o *suicida* es casi inabarcable: Hal está evidentemente triste y, conforme avanza la trama, podemos adivinar sin demasiado lugar a la duda que también se encuentra deprimido, vacío por dentro; James O. Incandenza se suicida; el narrador se refiere habitualmente a Kate Gompert como 'clinically depressed'; Joelle Van Dyne también se siente deprimida. Sitúo los tres sentimientos en orden ascendente ya que entiendo que ese es el orden adecuado, las etapas que atraviesa una persona. La tristeza es, por supuesto, el paso previo (requisito indispensable, cae por su propio peso) para la depresión, y este para el suicidio. La escritora francesa de origen búlgaro Julia Kristeva ha trabajado sobre estos temas a lo largo de su carrera, especialmente en su libro de 1989 *Black Sun: Depression and Melancholia*. En aquel trabajo Kristeva alcanzaba conclusiones que nos son ahora de interés y que contribuyen a comprender mejor *Infinite Jest* y, al menos parcialmente, a su autor: «Sadness is the fundamental mood of depression, and even if manic euphoria alternates with it in the bipolar forms of that ailment, sorrow is the major outward sign that gives away the desperate person. Sadness leads us into the enigmatic realm of *affects* —anguish, fear, or joy.» (Radden, 2000: 340)

La soledad aparece sin ambages en este pasaje en el que el narrador se aventura incluso a dar una explicación de *por qué* Hal se siente solo, qué motivos tiene (o *piensa* que tiene) para sentirse así por dentro, más allá de la muerte de su padre o la en ocasiones extraña actitud de su madre. Este fragmento me parece clave para definir al personaje, y lo inserto aquí en lugar de en el apartado anterior porque considero que marca (o, como

mínimo, es un momento importante para comprender) la transición de soledad a tristeza y depresión:

One of the really American things about Hal, probably, is the way he despises what it is he's really lonely for: this hideous internal self, incontinent of sentiment and need, that pulses and writhes just under the hip empty mask, anhedonia. [Continúa en la nota 281] This had been one of Hal's deepest and most pregnant abstractions, one he'd come up with once while getting secretly high in the Pump Room. That we're all lonely for something we don't know we're lonely for. How else to explain the curious feeling that he goes around feeling like he misses somebody he's never even met? Without the universalizing abstraction, the feeling would make no sense. (IJ 695-1053 nota 281)

Este sería, por así decirlo, el primer paso en la espiral, el principio de una enfermedad que tiene su origen en la soledad que siente Hal pero no constituye, ni mucho menos, el final del camino. *Infinite Jest* es casi un tratado sobre la tristeza. El título puede dar a entender lo contrario, y desde luego el humor es uno de los importantes atractivos del libro, pero no conviene llamarse a engaño: los temas que se tratan en este apartado aparecen con frecuencia y hacen reflexionar muy a menudo a varios personajes. Sobre la dificultad de la obra y el sentido del humor que encierra, el propio autor dijo esto: «It's supposed to be sort of fun and unfun. For instance, I like a joke that you laugh hard at, but then it's sort of unsettling, and you think about it for a while. It's not quite black humor, but it's kind of, a kind of creepy humor.» (Although 272) El siguiente paso a la situación en la que se encuentra Hal (y esta es la demostración de cuán al límite se halla el protagonista) es la de Kate Gompert. Es decir, tras la soledad y la tristeza llega inexorablemente la depresión. Esto queda patente ya en la misma disposición del texto que hace el narrador, ya que los fragmentos que reproduzco a continuación se encuentran inmediatamente después de las reflexiones de Hal que he plasmado antes, y consigue así que los dos personajes casi “hablen” entre sí y comparen sus situaciones:

Hal isn't old enough yet to know that this is because numb emptiness isn't the worst kind of depression. That dead-eyed anhedonia is but a remora on the ventral flank of the true predator, the Great White Shark of pain. Authorities term this condition clinical depression or involuntal depression or unipolar dysphoria. Instead of just an incapacity of feeling, a deadening of soul, the

predator-grade depression Kate Gompert always feels as she Withdraws from secret marijuana is *itself* a feeling. [...] Kate Gompert, down in the trenches with the thing itself, knows it simply as *It*. (IJ, 695)

La comparación entre los sentimientos de derrota con los que tienen que vivir los dos personajes continúa durante varias líneas. Quizá una de las partes más importantes en este sentido sea la que reproduzco a continuación, y se verá mejor por qué me refería con anterioridad a *Infinite Jest* como un “tratado de la tristeza”; es más, me atrevería a extender esa definición y diría que la novela es un tratado de la tristeza y de la depresión y de la apatía, y de los rincones más oscuros de la personalidad de los seres humanos en el mundo contemporáneo. Resulta tremendamente complicado que una persona deprimida logre explicar su situación o sus sentimientos a un receptor que difícilmente podrá empatizar si no los ha experimentado él mismo, y por ello este párrafo cobra aún más importancia, porque entiendo que DFW logra transmitir de una manera fidedigna la angustia vital de su personaje, hacer que el lector casi sufra leyéndola y la convierta en suya propia, con las constantes repeticiones de la palabra *It* y sus variantes. La indefinición del pronombre sirve aquí a los propósitos del autor, puesto que nunca llega a quedar claro a qué se refiere (la depresión, sí, pero no asignarle sexo ni edad ni rasgo característico alguno nos hace pensar en —por citar otro concepto más explorado por Kristeva— lo abyecto), a qué palabra exactamente sustituye el incesante *It*:

*It* is a level of psychic pain wholly incompatible with human life as we know it. *It* is a sense of radical and thoroughgoing evil not just as a feature but as the essence of conscious experience. *It* is a sense of poisoning that pervades the self at the self's most elementary levels. *It* is a nausea of the cells and soul. *It* is an unnumb intuition in which the world is fully rich and animate and un-map-like and also thoroughly painful and malignant and antagonistic to the self, which depressed self *It* billows on and coagulates around and wraps in *Its* black folds and absorbs into *Itself*, so that an almost mystical unity is achieved with a world every constituent of which means painful harm to the self. *Its* emotional character, the feeling Gompert describes as *It* as, is probably mostly indescribable except as a sort of double bind in which any/all of the alternatives we associate with human agency — sitting or standing, doing or resting, speaking or keeping silent, living or dying — are not just unpleasant but literally horrible.

*It* is also lonely on a level that cannot be conveyed. [...] Everything is part of the problem, and there is no solution. *It* is a hell for one. (IJ 695, 696)



La depresión es otro de los elementos que aparece con cierta regularidad en la prosa de DFW. El propio autor convivió largo tiempo con ella, como ya he señalado en el apartado biobibliográfico, y sus meditaciones se ven plasmadas en su obra de ficción. En la colección *Brief Interviews With Hideous Men* nos encontramos por ejemplo un relato con el tan indicativo nombre de *The Depressed Person*. En el relato, que arranca de esta manera, comprendemos la importancia de *expresar* los sentimientos y compartirlos adecuadamente con las personas que nos rodean: «The depressed person was in terrible and unceasing emotional pain, and the impossibility of sharing or articulating this pain was itself a component of the pain and a contributing factor in its essential horror» (Brief Interviews, 31).

El siguiente paso, que podría parecer un paso desesperado, una salida cobarde, es el suicidio. DFW no hace en ningún momento apología del suicidio, y no es esta su intención en la novela; en su lugar, lo que logra es, de alguna manera, *justificarlo*, una empresa que podía parecer de antemano inexplicable se convierte en la inevitable salida para que alguien que, como explica el narrador en este fragmente a raíz de la situación de Kate Gompert, simplemente no ve otra salida o no aguanta más tiempo:

The so-called ‘psychotically depressed’ person who tries to kill herself doesn’t do so out of quote ‘hopelessness’ or any abstract conviction that life’s assets and debits do not square. And surely not because death seems suddenly appealing. The person in whom *Its* invisible agony reaches a certain unendurable level will kill herself the same way a trapped person will eventually jump from a window of a burning high-rise. Make no mistake about people who leap from burning windows. Their terror of falling from a great height is still just as great as it would be for you or me standing speculatively at the same window just checking out the view; i.e. the fear of falling remains constant. The variable here is the other terror, the fire’s flames: when the flames get close enough, falling to death becomes the slightly less terrible of two terrors. It’s not desiring the fall; it’s terror of the flames. And yet nobody down on the sidewalk, looking up and yelling ‘Don’t!’ and ‘Hang on!’, can understand the jump. Not really. You’d have to have personally been trapped and felt flames to really understand terror way beyond falling. (IJ, 696-697)

Los personajes que se quitan la vida, lo intentan o, al menos, se lo plantean seriamente, proliferan en la novela. La idea aparece indistintamente (una vez más) en las tramas tenísticas y en las relacionadas con el centro de rehabilitación de la drogodependencia.

Prueba de ello es este extracto de conversación que sucede en las gradas de una pista de tenis, durante el partido que disputa Hal contra Ortho ‘The Darkness’ Stice:

‘Pressure such as one could not imagine, now that to maintain you must win. Now that winning is the *expected*. And all alone, in the hotels and the airplanes, with any other player you could speak to of the pressure to exist wanting to beat you, wanting to be exist above and not below. Or the others, wanting from you, and only so long as you play with abandon, winning.’  
‘Hence the suicides. The burn-out. The drugs, the self-indulging, the spoilage.’ (IJ, 677)

O este otro, en el que la conexión entre el deporte a un alto nivel de competición y el suicidio se ve aún más (si es que eso cabe, si es que el fragmento anterior pudiera dejar alguna duda al respecto) claro: «junior athletics is but one facet of the real gem: life’s endless war against the self you cannot live without. [...] And then but so what’s the difference between tennis and suicide, life and death, the game and its own end?» (IJ, 84)

Resulta indiscutible, en vista de la breve semblanza biográfica que esboqué anteriormente y los fragmentos de sus obras que he aportado hasta el momento, que el suicidio era una idea que habitaba en la mente del autor desde una edad temprana, y que la novela que aquí analizo parece en cierta medida un modo de exorcizarla. En el año 2003 DFW concedió una entrevista a la cadena alemana de televisión ZDF con motivo de la traducción de uno de sus libros. En aquella ocasión rememoró, a raíz de una pregunta, el origen de *Infinite Jest* y reveló lo siguiente: «I started that book after a couple of people, no close friends but people I knew, who are my age had committed suicide. It just became obvious that something was going on. And I know that that impulse was part of starting the book.» Así pues *Infinite Jest* se puede leer (aunque es peligroso y no debemos incurrir en el error de considerarlo *exclusivamente* esto) como una discusión alrededor del suicidio, como una forma de escritura casi para aclarar los pensamientos/sentimientos del autor al respecto. Si volvemos a fijarnos en las palabras de Kristeva en el libro ya mencionado, veremos que esta obsesión puede tener una explicación. No me gustaría ejercer aquí de improvisado psicólogo ni nada parecido, por lo que esta idea no se puede tomar más que como una conjetura, pero no considero demasiado aventurado

que, a la luz de su narrativa y sus entrevistas, el siguiente fragmento sea aplicable a DFW:

On the frontier between animality and symbol formation, moods —and particularly sadness— are the ultimate reactions to our traumas, they are our basic homeostatic recourses. For if it is true that those who are slaves to their moods, beings drowned in their sorrows, reveal a number of psychic or cognitive frailties, it is equally true that a diversification of moods, variety in sadness, refinement in sorrow or mourning are the imprint of a humankind that is surely not triumphant but subtle, ready to fight, and creative... (Radden, 2000: 341)

En otras palabras, la soledad que experimentan el autor y muchos de los personajes que genera su imaginación son achacables a la naturaleza creativa, según entiende Kristeva. La eterna cuestión del creador, del artista atormentado que finalmente termina con su vida. Esto nos recuerda a la emblemática película de Woody Allen, *Deconstructing Harry* (1997): «He had long ago come to this conclusion: all people know the same truth. Our lives consist of how we choose to distort it. Only his writing has calm, his writing, which had in more ways than one, saved his life.» La cita parece aplicarse al caso de DFW con una salvedad importante, y es que llegó un momento en que la escritura dejó en algún momento de ser la salvación para él. En el libro de Al Alvarez sobre la poetisa Sylvia Plath vemos cómo el autor lidia continuamente con la problemática del suicidio. En una de las primeras secciones Alvarez analiza la figura de su amiga, dedicándole estas palabras, que podríamos sin demasiados problemas extrapolar a la situación de DFW como artista que busca redención en su escritura:

para el propio artista el arte no es necesariamente terapéutico; no por expresar sus fantasías siente un alivio automático. Al contrario: por cierta lógica perversa de la creación, el acto de la expresión formal puede ponerle más al alcance el material desenterrado. A fuerza de manejarlo en el trabajo bien puede encontrarse viviéndolo. Para el artista, en resumen, la naturaleza suele imitar el arte. O, para cambiar el clisé, cuando un artista pone un espejo frente a la naturaleza, descubre quién es él y qué es; pero a veces el conocimiento lo cambia tan irremisiblemente que tal vez se convierte en esa imagen. (Alvarez, 2003: 52-53)

DFW reflexiona principalmente sobre el tema en *Infinite Jest* pero ese no es, ni mucho menos, el único escenario que elige para hacerlo. De hecho el tema aparece casi como

una constante, de manera más o menos soterrada, en todas sus creaciones, y a menudo encontramos en su narrativa alusiones al suicidio de la manera más explícita posible. En el ya citado volumen *Brief Interviews with Hideous Men* vemos cómo trata abiertamente estos temas en cuentos como el ya mencionado *The Depressed Person* o en *Suicide as a Sort of Present*. Sin embargo me gustaría detenerme, siquiera brevemente, en un relato que fue seleccionado entre los mejores del año 2002 en la prestigiosa recopilación *O. Henry Prize Stories: Good Old Neon*<sup>52</sup>. El narrador del texto es un suicida que cuenta su historia *después* de haberse quitado la vida y que comienza de esta manera: «My whole life I've been a fraud. I'm not exaggerating. Pretty much all I've ever done all the time is try to create a certain impression of me in other people. Mostly to be liked or admired.» (*Oblivion* 141). El narrador de ultratumba nos cuenta por qué lo hizo, cómo lo hizo o qué sintió. Entre las casi 40 páginas de extensión del relato encontramos algunos fragmentos francamente acertados y que nos llevan a pensar que es el propio DFW quien nos confiesa sus sentimientos, pues coincide a la perfección con algunas de sus obsesiones ya exploradas. En estos extractos vemos temas como el solipsismo o la soledad de los que hablé anteriormente:

I was a fraud, and the fact that I was lonely was my own fault (of course his ears pricked up at fault, which is a loaded term) because I seemed to be so totally self-centered and fraudulent that I experienced everything in terms of how it affected people's view of me and what I needed to do to create the impression of me I wanted them to have. (*Oblivion* 145)

The fact is that we're all lonely, of course. Everyone knows this, it's almost a cliché. So yet another layer of my essential fraudulence is that I pretended to myself that my loneliness was special, that it was uniquely my fault because I was somehow especially fraudulent and hollow. It's not special at all, we've all got it. (*Oblivion* 153)

El texto funciona casi como una nota de suicidio por parte de DFW, se puede leer como una despedida simbólica que dedica a sus lectores. Hacia la mitad del cuento (y esto lo podemos leer por tanto como un mensaje —no demasiado— cifrado a los que han seguido su trayectoria literaria) el narrador escribe una nota para su hermana y la gente que le importa, para que estos «would be more apt to remember me as a decent,

---

<sup>52</sup> En la bibliografía aparece reflejado el libro de DFW que lo incluye: *Oblivion: Stories*, pp.141-181.

conscientious guy who it turned out was maybe just a little too sensitive and tormented by his personal demons.» (Oblivion, 170) El lector escéptico puede dudar ahora de la verdadera significación de estas citas: ¿Y si todo es una pose? ¿Qué hay de realidad y qué de ficción tras estas líneas? ¿Hasta qué punto es el narrador honesto?<sup>53</sup> Estas palabras nos recuerdan irremediabilmente a aquella declaración de principios que veíamos hace unos apartados. Aquella que aseguraba que los próximos *literary rebels* serán aquellos que *treat of plain old untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction*. En otras palabras, *too sincere*. Al final del relato, justo después de las últimas líneas, nos encontramos un pequeño mensaje críptico que dice lo siguiente: [NMN.80.418] Es decir, las iniciales del narrador (Neal), el año en que se graduó del instituto (promoción del '80) y su media como bateador (.418). Este homenaje mínimo, unido al hecho biográfico al que me he referido más arriba (que dos personas que conocía DFW se habían suicidado) nos llevan a sospechar que detrás de esta obra de ficción puede encontrarse un hecho real. Que el tema aquí expresado y las angustias manifestadas son una obra de ficción (sí) pero tratan de problemas reales. En caso de que estos detalles no pareciesen suficientes, vemos otra pista más en el texto. El narrador, en la sección final del relato, se acerca a un antiguo compañero suyo de instituto, «the dithering, pathetically self-conscious outline or ghost of a person David Wallace knew himself back then to be» (Oblivion, 181). Otro dato que conviene resaltar ahora es el siguiente: no es el primer uso que encontramos de la palabra *fraud*, o del miedo de que habla aquí de ser desenmascarado. En este relato se repite constantemente, pero en el ya citado Kenyon Speech vemos un par de líneas definitorias: «Worship your intellect, being seen as smart, and you will end up feeling stupid, a fraud, always on the verge of being found out». La unidad temática de Wallace a lo largo de toda su narrativa es especialmente patente en este tema. En su primer relato, publicado por la revista de Amherst College en 1984 bajo el nombre *The Planet*

---

<sup>53</sup> Este tema también lo vemos en otro de los relatos más brillantes del autor, *Octet*, incluido en *Brief Interviews*. Incluyo aquí dos fragmentos que se encuentran hacia el final de aquel texto para considerar los paralelismos con este, porque viene ahora a colación y trata también de la honestidad del narrador: «The trick to this solution is that you have to be 100% honest. Meaning not just sincere but almost naked. Worse than naked — more like unarmed. Defenseless. ‘This thing I feel, I can’t name it straight out but it seems important, do you feel it too?’ — this sort of direct question is not for the squeamish.» (Brief 131) «Again: consider this carefully. You should *not* deploy this tactic until you’ve soberly considered what it might cost. What she might think of you. Because if you go ahead and do it (i.e., ask her straight out), this whole ‘interrogation’ thing won’t be an innocuous formal belletristic device anymore. It’ll be real.» (Brief 133)

*Trillaphon As It Stands In Relation To The Bad Thing*, ya vemos cómo desarrolla una voz narrativa muy similar a la de su madurez, y una intención comunicativa que también juega con los límites de la autoficción —el protagonista va al mismo *College* que Wallace y tiene la misma edad que este cuando escribió el cuento—; el relato comienza con esta confesión: «I've been on antidepressants for, what. about a year now, and I suppose I feel as if I'm pretty qualified to tell what they're like. They're fine. really. but they're fine in the same way that. say, living on another planet that was warm and comfortable and had food and fresh water would be fine: it would be fine, but it wouldn't be good old Earth» (*The Planet Trillaphon*, 26) y termina, igual que *Infinite Jest*, con una frase cortada, aunque esta se adivina de un cariz mucho más negativo que la de Don Gately. *The Bad Thing* del relato es, como el propio narrador confiesa explícitamente, «severe clinical depression» (*The Planet Trillaphon*, 29) y vemos como este tema y el suicidio se entrecruzan de manera constante, y que el narrador intenta buscar una manera de comunicar lo *incomunicable*.

*Good Old Neon* se cierra de esta manera: «the realer, more enduring and sentimental part of him commanding that other part to be silent as if looking it levelly in the eye and saying, almost aloud, 'Not another word.'» (*Oblivion*, 181) Esta conclusión nos recuerda inmediatamente a la última entrada en el diario de ese titán de las letras italianas que fue Cesare Pavese (publicado por Seix Barral bajo el título *El oficio de vivir*) que dice así: «Lo que más se teme en secreto siempre ocurre...Sólo hace falta un poco de coraje. Cuanto más claro y definido se vuelve el dolor, más se afirma el instinto de vida y cede el suicidio. Cuando lo pensé parecía fácil. Lo han hecho mujeres débiles. Se necesita humildad, no orgullo. Estoy harto. Basta de palabras. Un acto. No escribiré más» (Pavese, 2001: 431).

### 3.2.2. EL ARTE COMO SALVACIÓN O RESPUESTA O CONSUELO

The magic of fiction is that it addresses and  
antagonizes the loneliness that dominates people.  
David Foster Wallace

El arte como tabla de salvación es algo que ya se podía adivinar del discurso de *The Wraith* que reproduje en el primer punto de este apartado, así como en la concepción del autor acerca del arte que vimos someramente en el epígrafe anterior. La importancia de la creación se podía leer ya entre líneas. Sin embargo, considero importante hacer hincapié en este detalle. Quizá por el excesivo pesimismo que aporta la mirada del autor en las dos secciones anteriores, sea un buen contrapunto (un contrapunto casi necesario) hablar de aquello en lo que encontraba refugio, aquello que daba sentido a su vida aunque finalmente le fallase. Esto ejerce una doble función y es que nos permite comprender que su visión no era totalmente negativa<sup>54</sup> y también nos ayuda, en cierto modo, a seguir adelante, a terminar con una nota positiva el hasta ahora desalentador punto. Al igual que el Marcel de la *À la recherche du temps perdu* aquí hay una revelación: el arte no es mero *entretenimiento* (palabra que no elijo de manera casual): es lo que da sentido a la vida. Quizá no se vea del todo claro en el Hal de *Infinite Jest*, pero sin duda es un tema que sobrevuela a lo largo de toda la novela y que está presente en la concepción vital del póstumo autor. Esta diferenciación entre entretenimiento y arte queda claramente expresada en una entrevista que concedió DFW al crítico norteamericano Larry McCaffery: «It seems like the big distinction between good art and so-so art lies somewhere in the art's heart's purpose. With having the discipline to talk out of the part of yourself that can love instead of the part that just wants to be loved. I know this doesn't sound hip at all.»

En otras palabras: el arte, según la concepción del autor, es un vehículo de comunicación que eclipsa el sentimiento de soledad propio del ser humano, propio del lector. DFW tenía esto bastante claro, y podemos leer fragmentos similares diseminados en varias de las entrevistas que concedió a lo largo de su vida. Por ejemplo, este: «good

---

<sup>54</sup> La clave la encontramos, entre tantos otros lugares, oculta en estas pocas líneas: «It is tragic and sad and chaotic and lovely. All life is the same» (IJ 84)

art can do things that nothing else in the solar system can do. And that the good stuff will survive, and get read, and that in the great winnowing process, the shit will sink and the good stuff will rise.» (Although 91) El arte como elemento comunicativo aparece asimismo dentro de la propia *Infinite Jest*, claramente, en la figura de James Orin Incandenza y sus creaciones filmicas. En cierto momento, Joelle Van Dyne se sienta a ver varias películas hasta que, finalmente, se da cuenta de que la intención del autor en todas ellas, lo que busca, es : «freedom from one's own head, one's inescapable P.O.V.» (IJ, 742)

Jonathan Franzen tiene una concepción similar, como demuestra esta conclusión a uno de sus ensayos: «The first lesson reading teaches is how to be alone.» (Franzen, 2002: 178) El propio Franzen que, como ya hemos indicado, era uno de los amigos más cercanos que tenía DFW, escribió recientemente un ensayo para *The New Yorker* explorando sus sentimientos sobre el suicidio del autor. Franzen afirma que en el momento en que DFW se quitó la vida, él se encontraba inmerso en la composición de *Freedom* y, por tanto, no pudo pensar sobre el tema en su justa dimensión. El autor deja en el artículo varias frases de interés para conocer la figura de DFW, de entre las que destaca esta para iluminar el tema de la importancia que concedía al arte:

He'd loved writing fiction, "Infinite Jest" in particular, and he'd been very explicit, in our many discussions of the purpose of novels, about his belief that fiction is a solution, the *best* solution, to the problem of existential solitude. Fiction was his way off the island, and as long as it was working for him—as long as he'd been able to pour his love and passion into preparing his lonely dispatches, and as long as these dispatches were coming as urgent and fresh and honest news to the mainland—he'd achieved a measure of happiness and hope to himself. (Franzen, 2011)

La soledad, como ya hemos atestiguado, era una parte importante de las disquisiciones fosterwallianas. La posibilidad del arte, de la literatura, como solución para este mal aparece de manera recurrente en sus entrevistas: «You can expect that somebody who's willing to read and read *hard* a thousand-page book is gonna be somebody with some loneliness issues.» (Although 276) DFW tenía la convicción de que, como lector y como persona, este era uno de los temas fundamentales, y él mismo se dedicaba a



“perseguirlo” en otro libros: «I had no idea that 90 percent of what I was getting out of books I really loved was this sense of a conversation around loneliness.» (Although 68) Esta visión, sin embargo, no se debe confundir con pose<sup>55</sup>, el autor estaba *genuinamente* preocupado por la soledad como problema existencial. La confrontación entre “arte real” y “mero entretenimiento” aparece de igual manera en este extracto de *Infinite Jest*, en la que se habla una vez más del problema de la soledad y de qué manera influye el arte en la misma:

It's of some interest that the lively arts of the millennial U.S.A. treat anhedonia and internal emptiness as hip and cool. It's maybe the vestiges of the Romantic glorification of *Weltschmerz*, which means world-wariness or hip ennui. Maybe it's the fact that most of the arts here are produced by world-weary and sophisticated older people and then consumed by younger people who not only consume art but study it for clues on how to be cool, hip — and keep in mind that, for kids and younger people, to be hip and cool is the same as to be admired and accepted and included and so Unalone. Forget so-called peer-pressure. It's more like peer-hunger. No? We enter a spiritual puberty where we snap to the fact that the great transcendent horror is loneliness, excluded engagement in the self. Once we've hit this age, we will now give or take anything, wear any mask, to fit, be part-of, not to be Alone, we young. The U.S. arts are our guide to inclusion. A how-to. (IJ, 694)

La diferencia fundamental podría resumirse (y esta es una de esas verdades que, de puro evidente, a veces se dan por sabido y se olvidan) en que el entretenimiento busca *entretener*, busca agarrar al lector/espectador/receptor y venderle productos, mientras que el arte tiene un fin bien diferente, «art requires you to *work*» (Although 174), busca la comunicación con el receptor y el tratamiento de algún problema fundamental (esto es discutible pero, repito, intento exponer la concepción que tenía DFW). La duda que puede plantear esta concepción es ¿cómo diferenciar entretenimiento de arte? ¿Qué características nos indican de qué lado cae una obra? La respuesta es difícil y quizá imprecisa. Una de las opciones es hacer lo que recomendaba al concluir una de sus *lectures* Vladimir Nabokov. Resulta interesante que utilice la misma palabra que DFW para hablar de ese atributo que hace especial a ciertas obras de ficción, *magic*: «It seems to me that a good formula to test the quality of a novel is, in the long run, a merging of

---

<sup>55</sup> La problemática de la pose/honestidad ha aparecido justo en el apartado anterior y he intentado mostrar someramente la solución que plantea el autor, pero soy consciente de que lograr argumentarlo de manera convincente ocuparía demasiadas páginas, por ello lo dejo de esa manera más bien esquemática.

the precision of poetry and the intuition of science. In order to bask in that magic a wise reader reads the books of genius not with his heart, not so much with his brain, but with his spine.» (Nabokov, 1982: 6). DFW tampoco logra explicitar con claridad qué es lo que distingue a un libro de ficción que sea una obra maestra. En una entrevista habla del atributo que busca como “the click”, y lo define como «a special sort of buzz, a special moment that comes sometimes». En base a estas dos concepciones podemos decir que el atributo, aunque fugaz y escurridizo, está presente y no escapa al lector avezado:

I don't know whether I have that much natural talent going for me fiction wise, but I know I can hear the click, when there is a click. In Don DeLillo's stuff, for example, almost line by line I can hear the click. It's maybe the only way to describe writers I love. I hear the click in most Nabokov. In Donne, Hopkins, Larkin. In Puig and Cortázar. Puig clicks like a fucking Geiger counter. (McCaffery interview)

El arte tiene una serie de funciones a las que el puro entretenimiento no puede ni siquiera aspirar: «If there's one thing that the serious art can do, is that it can try to put you in places where you're more alive to hearing that [the cool stuff and the magic stuff]. You know? That it can seduce you into paying attention to stuff in a way that's hard to pay attention to» (Although 199). Esta función es especialmente importante si tenemos en cuenta el contexto en el que se mueve el ser humano actual. El crítico Paul Giles, en un ensayo que cité anteriormente sobre DFW, indicó esto mismo:

For Wallace, one of the defining aspects of being an American author at the turn of the twenty-first century was a need to respond to how human experience had been modified in complex ways by the ubiquitous worlds of mass media: not only the “electric signal” of television but also the labyrinthine tentacles of the so-called infotainment industry. (Cohen y Konstantinou, 2012: 16)

Así pues, a pesar de los problemas que plantea actualmente la televisión e internet, a pesar de que el entretenimiento parece multiplicarse y llenar cada vez más nuestro día a día, a pesar de la soledad inherente al sujeto contemporáneo, que lo lleva por el camino de la tristeza y la depresión, DFW no se muestra del todo pesimista. El arte, la literatura de calidad si se quiere poner alguna etiqueta más específica al asunto que aquí se trata, tiene una ventaja que es desconocida a otras formas de comunicación. La literatura se

convierte así casi en una forma directa de establecer un diálogo entre consciencia y consciencia. El escritor del siglo XXI tiene que competir con las formas de entretenimiento hoy en día dominantes, tiene que bregar con la sempiterna discusión de la muerte de la novela, tiene que preocuparse del salto hacia la tecnología digital, pero cuenta, por increíble que parezca, con una ventaja según la perspectiva fosterwalliana: «a feeling of intimacy between the writer and the reader. That sorta, given the atomization and loneliness of contemporary life—that's our opening, and that's our gift» (Although, 72).

### 3.3. LA INTERTEXTUALIDAD EN LA OBRA: DOS CASOS

#### 3.3.1. HAMLET

La red de intertextualidad que traza David Foster Wallace en su novela es rica y compleja: *Los hermanos Karamazov*, por ejemplo, es un substrato que nutre buena parte de la trama y que no puedo explorar con profundidad por falta de espacio. Sin embargo, y como a buen seguro habrá resultado evidente a los estudiosos de filología inglesa, la primera y más clara referencia aparece ya en el mismo título de la novela, que hace alusión a las célebres líneas pronunciadas por Hamlet en la primera escena del quinto acto: «Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio, a fellow of infinite jest, of most excellent fancy» (Shakespeare, 1992a: 630). Por si hubiera dudas a este respecto, dentro de la novela encontramos más indicaciones en este sentido. La compañía cinematográfica de James Orin Incandenza, tal como se descubre en una extensa nota al pie, tiene por nombre «Poor Yorick Entertainment Unlimited». Las alusiones que encontramos a la obra del Bardo son continuas y en este apartado intentaré explorar algunas de ellas.

En la descripción del argumento ya se podían adivinar ciertos paralelismos clave entre la obra de Shakespeare y la de DFW: Hal es Hamlet, James Orin es King Hamlet, Avril es Gertrude y Charles Tavis (C.T.) es Claudius. El amor incestuoso entre Avril y Charles Tavis es una similitud clara y fundamental; al igual que en la obra de teatro, hay algunos indicios que hacen sospechar que esta relación es anterior a la muerte del rey (el

dominio de James Orin Incandenza en la novela sería la academia de tenis cuyo trono pasa a heredar su antiguo cuñado), por lo que no es descabellado pensar que, en el caso de la novela, el suicidio es consecuencia de la infidelidad, si bien también es posible achacarlo al alcoholismo del personaje. La principal diferencia en estas relaciones es que en *Infinite Jest* Hal no busca vengar la muerte de su padre ni se debate continuamente sobre ello, al contrario, Hal tiene problemas para sentir algo, como si no le afectase o la indiferencia fuese su respuesta. Hacia la mitad de la novela Hal llega incluso a visitar a un terapeuta para afrontar su *grieving process*, pues su entorno piensa que si no expresa sus sentimientos respecto a la muerte de su padre es porque los reprime, cuando la realidad es muy diferente, como explica la cita que abre el apartado número cuatro de este trabajo: «One of his troubles with his Moms is the fact that Avril Incandenza believes she knows him inside and out as a human being, and an internally worthy one at that, when in fact inside Hal there's pretty much nothing at all, he knows».

Hamlet culpa a Claudius de usurpar el trono que legítimamente pertenecía a su padre y vuelca en él todas sus iras y frustraciones, aunque lo posponga sabe quién es el culpable de sus desgracias; a diferencia de él, el protagonista de *Infinite Jest* tiene otra perspectiva, en una frase que parece casi una alusión directa a la trama shakespeariana: «Hal rather envies a man who feels he has something to explain his being fucked up, parents to blame it on.» (IJ 805) En las actuaciones de sus respectivos protagonistas y cómo reflexionan sobre estas podemos seguir la respuesta de Foster Wallace a Shakespeare. Si Hamlet sirvió para establecer al anti-héroe, a un personaje profundamente posmoderno por la continua postergación de sus obligaciones y su perenne cavilación, Hal busca ir un paso más allá. En un fragmento de la novela en el que el mismo Hal toma la voz narrativa (leemos un ensayo escrito por él al que se refiere como 'The Emergence of Heroic Stasis in Broadcast Entertainment') se pregunta por el alzamiento del héroe *pos*-posmoderno. Un héroe contemporáneo, un héroe que surge en el contexto de la sociedad de la información que antes exploraba; un héroe, a fin de cuentas, que no es otro que el propio Hal: «We await, I predict, the hero of *non*-action, the catatonic hero, the one beyond calm, divorced from all stimulus, carried here

and there across sets by burly extras whose blood sings with retrograde amines» (IJ 142).

Otro de los puntos en común es que también en *Infinite Jest* se aparece el fantasma del padre. James Orin Incandenza (JOI) es la razón por la que los objetos de la habitación de Ortho Stice (uno de los jóvenes jugadores en la academia que tiene el apodo nada casual de *The Darkness*) cambian misteriosamente de lugar sin que nadie pueda explicar cómo; en un partido de tenis que tiene lugar entre Ortho y Hal se puede leer así mismo un enfrentamiento velado entre hijo y padre, que ha poseído el cuerpo de Ortho. Pero la aparición más clara del fantasma sucede en el tramo final de la novela: cuando el ex drogadicto Don Gately está en el hospital, rechazando sistemáticamente todas las drogas que le ofrecen para amortiguar su dolor por miedo a una recaída. En ese momento se le manifiesta JOI (al que se alude constantemente como *The Wraith*) para, subrepticamente, pedirle que ayude a Hal y advertirle que Avril Incandenza colabora con los grupos separatistas de Quebec. Durante el delirio/sueño/aparición Don ve cómo se forman palabras en su cerebro; palabras cuyo significado no comprende pero entre las que figuran ‘NEUTRAL DENSITY POINT’ y ‘CHIAROSCURO’, pero también ‘LAERTES’ y ‘POOR YORICK’, lo que podría indicar que un papel similar al de Laertes aguarda en el futuro a Don Gately. ¿Por qué no aparecerse directamente a su hijo?, puede preguntar cualquier lector de la novela llegados a este punto. La respuesta se esconde en una de las escasas alusiones específicas y directas a la obra de Shakespeare, que se encuentra casi al final de la novela de DFW:

[Ortho] Stice had asked whether I believed in ghosts. It's always seemed a little preposterous that Hamlet, for all his paralyzing doubt about everything, never once doubts the reality of the ghost. Never questions whether his own madness might not in fact be unfeigned. Stice had promised something boggling to look at. That is, whether Hamlet might be only *feigning* feigning. (IJ, 900)

La importancia de esta manifestación se hace evidente unas páginas más adelante, cuando Don Gately, aún sumido en insoportables dolores, tiene un sueño que, como ahora veremos, resulta profético y que alude claramente a un pasaje shakespeariano:

He dreams he is with this very sad kid and they're in a graveyard digging some dead guy's head up and it's really important, like Continental Emergency important, and Gately's the best digger but he's wicked hungry, like irresistibly hungry, and he's eating with both hands out of huge economy-size bags of corporate snacks so he can't really dig, while it gets later and later and the sad kid is trying to scream at Gately that the important thing was buried in the guy's head and to divert the Continental Emergency to start digging the guy's head up before it's too late, but the kid moves his mouth but nothing comes out, and Joelle van D. appears with wings and no underwear and asks if they knew him, the dead guy with the head, and Gately starts talking about knowing him even though deep down he feels panic because he's got no idea who they're talking about, while the sad kid holds something terrible up by the hair and makes the face of somebody shouting in panic: *Too Late*. (IJ, 931)

Una de las escenas más memorables de *Hamlet*, cuando desentierran los restos de Yorick en el quinto acto, tiene así también su réplica en la novela. Cabe sospechar que en el caso de nuestra novela ese fragmento no es más que el delirio de un enfermo postrado en la cama de un hospital, y que nunca acontece realmente. Tal como indicaba antes, el sueño profético de Don Gately cobra sentido al releer el inicio de *Infinite Jest*. El libro resulta tener una estructura circular y las páginas colocadas al principio carecen de demasiada lógica en una primera lectura: en realidad se trata de los acontecimientos finales cronológicamente hablando. Así, si volvemos con cuidado a esa sección encontramos la clave: una escena que nunca se narra en realidad pero que queda suficientemente referida. En este caso es de nuevo el propio Hal quien habla: «I think of John N. R. Wayne, who would have won this year's WhataBurger, standing watch in a mask as Donald Gately and I dig up my father's head.» (IJ, 16)

La última referencia explícita a *Hamlet* que queda en la novela y que nos hace evidente que el protagonista de *Infinite Jest* está familiarizado con la obra del Bardo es la siguiente: «Hal is sitting in windowlight with the Riverside *Hamlet* he told Mario he'd read and help with a conceptual film-type project based on part of» (IJ, 170).

Incluso si consideramos el inicio de las dos creaciones literarias podemos ver en cierto modo una conversación. *Hamlet* abre con el archiconocido «Who's there?», del que se han escrito multitud de líneas y que resume en cierto modo la esencia de la obra, mientras la primera página de *Infinite Jest* se puede leer como la contestación de DFW a esa pregunta: «I am in an office surrounded by heads and bodies. [...] I am in here.»

### 3.3.2. EL ¿POSMODERNISMO? NORTEAMERICANO: DELILLO

I regard Cynthia Ozick, Cormac McCarthy, and Don DeLillo as pretty much the country's best living fiction writers.

David Foster Wallace (Schmediel, 1999)

La referencia explorada anteriormente podría hacer pensar que estamos ante un libro que solo se fija en los clásicos y opta por marginar a sus contemporáneos o sus más inmediatos predecesores. Los temas que traza DFW podrían situarle (y de hecho en cierta medida lo hacen) en la senda de los modernos de principios del siglo XX: Proust<sup>56</sup>, el arte como redentor, el solipsismo y la imposibilidad de entender al otro (Deleuze señaló que este es el principal de la *À la recherche du temps perdu* en su clásico trabajo *Proust et les signes*) se puede leer ya en la escena que abre *Infinite Jest*: «I'm not a machine, I feel and believe. I have opinions. Some of them are interesting. I could, if you'd let me, talk and talk. Let's talk about anything. [...] I am not what you see and hear.» (IJ 12-13). También la influencia de James Joyce es palpable en la novela, tanto por la inventiva formal y la ambición que potenció el *Ulysses* como por una de las más clásicas obras de *bildungsroman* como es *A Portrait of the Artist as a Young Man* (tema que también se puede encontrar obviamente en la *Recherche*). Esto podría llevarnos a creer que David Foster Wallace se olvida de sus compatriotas, de los que escribían intentando reflejar la realidad norteamericana justo antes que él. Nada más lejos de la

---

<sup>56</sup> Ya en la nota introductoria que escribiera el autor del exitoso *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, Dave Eggers, para el décimo aniversario de *Infinite Jest* se nos señala en esta dirección: «Wallace is a different sort of madman, one in full control of his tools, one who instead of teetering on the edge of this precipice or that, under the influence of drugs or alcohol, seems to be heading ever-inward, into the depths of memory and the relentless conjuring of a certain time and place in a way it evokes—it seems so wrong to type this name but then again, so right!— Marcel Proust.» (IJ ix)

verdad. La intertextualidad de *Infinite Jest* y de la narrativa en general de Foster Wallace con el posmodernismo norteamericano es enorme, aunque a primera vista pudiera parecer un tanto oscura. El listado de obras cuya influencia se puede sentir es colosal, y daría en sí solo para un trabajo de considerable extensión: John Barth, padre del posmodernismo, con *The Floating Opera* (1956) (una novela que es, a fin de cuentas, la justificación del suicidio de su protagonista) o *Giles Goat-Boy* (un libro con múltiples recursos hipertextuales, con una importante carga filosófica y que cuenta la evolución de un joven universitario); indudablemente Thomas Pynchon con *The Crying of Lot 49* (donde la importancia de las corporaciones es innegable, así como las reflexiones sobre la comunicación, las multinacionales, el uso de la parodia y de elementos míticos) o *Gravity's Rainbow* (igual que *Infinite Jest*, ambiciosa, enorme, enciclopédica) por citar dos de entre su extensa producción. Del autor William Gaddis merece mención especial *The Recognitions*, otra clásica novela-enciclopédica de las letras norteamericanas que sirvió de fuente de inspiración a DFW: en ella encontramos temas que resuenan con las preocupaciones de *Infinite Jest* como la importancia del arte, el problema de copiar o plagiar, la soledad o el problema del otro (la relación de amor/la existencia de algo más grande que uno mismo), todo ello tratado con humor y cierta ironía. En un análisis sobre *The Recognitions* (sobre la que no me quiero extender pero considero de interés destacar al menos estos puntos) George Hegarty hacía la siguiente observación, en la que podemos leer inquietudes y posiciones que no se diferencian en demasía de las expresadas por DFW en esta novela: «Gaddis depicts a world in which people are separate without love, without love of something higher than themselves, or without love of each other; and so they live out of contact with other — something outside themselves—in loneliness and emptiness.» (Hegarty, 1978: 96)

Sin embargo, me gustaría centrarme en un autor cuya sombra se puede percibir en toda la producción de DFW: Don DeLillo. Los elogios de Foster Wallace hacia su antecesor son constantes, y aparecen especialmente en el ya citado *E Unibus Pluram*: «Pynchon and DeLillo were ahead of their time» (Supposedly 43); «the oracular foresight of a DeLillo» (Supposedly 43). DFW es un lector despierto e identifica sin problema los principales temas de DeLillo, unos temas que nosotros, sin demasiado esfuerzo,



podemos identificar con los que preocupaban al propio Wallace, que hace suya la visión de DeLillo en ciertos momentos: «DeLillo exposed image, signal, data and tech as agents of spiritual chaos and not social order» (Supposedly 66) Antes de entrar a analizar las similitudes que existen entre la narrativa de ambos escritores, me gustaría señalar un pequeño detalle. Los dos tenían una buena relación, quizá no de amistad pero sí cordial, se intercambiaban cartas y se mandaban sus respectivos libros para recibir consejos mutuos. En una de las primeras misivas de DeLillo a DFW le habla sobre el oficio del escritor, de cómo él no *nació* escritor sino que *se hizo* escritor, y firma estas dos líneas tan profundamente fosterwallianas y casi proféticas: «We die indoors and alone, and I don't mean to talk overdramatic, but you know what I'm talking about.»

Los dos libros que voy a abordar principalmente son *Mao II* y *White Noise* y sus conexiones temáticas con la narrativa de DFW. Hay fragmentos en DeLillo que, como dice la crítica de *The New York Times* Michiko Kakutani en la contraportada de *Mao II*, actúan como «images so radioactive they glow afterward in our minds». Esto es igualmente cierto para DFW, que parece contestar (consciente o inconscientemente) a algunas situaciones planteadas por DeLillo. En *Mao II*, por ejemplo, leemos a menudo acerca de la soledad, la sensación de comunidad y la inconsciencia como camino a la felicidad. Tal vez esto suene algo abstracto. En el capítulo que abre *Mao II* el narrador asiste a una boda multitudinaria en el estadio de los Yankees, donde su hija se casa con un total desconocido porque así se lo ordena el líder de su secta. En otras palabras, es un fragmento que habla de la sumisión de la consciencia individual a cambio de un sentido de comunidad, de borregismo, de no-responsabilidad. «This really scares him, a mass of people turned into a sculptured object. [...] See how happy they look.» (DeLillo, 1991: 7); un fragmento y una reacción (la felicidad asociada a la pérdida total de autonomía del individuo) que se puede enlazar sin problema con la cinta *Infinite Jest* en la novela homónima y el estado catatónico pero feliz del entretenimiento definitivo. La diferencia es que DeLillo asocia esto aquí a la religión y DFW al entretenimiento, pero ambos hablan a fin de cuentas de lo mismo. En ese mismo capítulo, unas páginas más adelante, vemos una de las ideas que ejercerá las veces de fuerza motora de la novela: la masa informe de personas (atención a la palabra *lonely* aquí también): «They chant for new

life, peace eternal, the end of soul-lonely pain. Someone on the bandstand beats a massive drum. They chant for one language, one word, for the time when names are lost. [...] The future belongs to crowds.» (DeLillo, 1991: 16). Esta idea del mínimo común denominador, de la masa, del individuo que deja de serlo a consciencia también aparece, a su manera (quizá más perversa), en *Infinite Jest*, por ejemplo, cuando Don Gately se da cuenta de lo siguiente: «That everyone is identical in their secret unspoken belief that way deep down they are different from everyone else. That this isn't necessarily perverse.» (IJ 205)

Otra idea de *Mao II* que permea y se deja sentir en las páginas de *Infinite Jest* es la problemática del terrorismo y su relación con los escritores. DeLillo argumenta que los dos ejercen una función similar, que buscan afectar a la conciencia de la sociedad, sacudir las nociones prefijadas, y que el último escritor que logró alterar nuestra forma de percibir el mundo fue Beckett. Hoy en día, para el narrador de la novela de DeLillo, los *fiction writers* han pasado a un segundo plano: «In societies reduced to blur and glut, terror is the only meaningful act. There's too much everything, more things and messages and meanings than we can use in ten thousand lifetimes» (DeLillo, 1991: 157). Aquí vemos también, siquiera oblicuamente, el problema de la sobrecarga de información, pero lo que prevalece es el poder de los terroristas y del *terror*, algo que después DFW haría suyo sin duda para modelar la trama de *Les Assessins des Fauteuils Roulants* en *Infinite Jest*, el grupo terrorista que busca subyugar a la población del continente americano. «Stories have no point if they don't absorb our terror» (DeLillo, 1991: 140) afirma DeLillo en cierto momento, y DFW parece apropiarse de esta idea y potenciarla para el universo de su novela que busca, casi constantemente, ofrecer una visión terrorífica de los límites a los que puede llegar el entretenimiento sin control. Las similitudes o inquietudes compartidas no terminan aquí. También la soledad y el arte como salvación tienen cabida en *Mao II*: «Only writing could soak up his loneliness and pain. Written words could tell him who he was. [...] The only way to be in the world was to write himself there» (DeLillo, 1991: 204). No voy a repetir lo que ya he dicho antes sobre este tema con respecto a DFW, pero creo que ha quedado patente que el autor tenía concepciones similares. Antes de pasar a hablar de *White Noise* me gustaría

recaltar una cosa más: *Mao II* comparte también la visión del futuro que tenía DFW, el pesimismo y la avalancha informativa, el vacío existencial que genera, está presente ya en esta novela de DeLillo: «Think of the future and see how depressed you get. All the news is bad. We can't survive by needing more, wanting more, standing out, grabbing all we can.» (DeLillo, 1991: 89) En el año 2005 Paula Martín Salván, de la Universidad de Córdoba, realizó una tesis doctoral sobre la obra de DeLillo que resulta amena e interesante. En ese documento encontramos varias conclusiones que bien podríamos aplicar con ligerísimas modificaciones a DFW. En cierto punto Martín Salván indica esto, que no se diferencia en demasía de lo ya señalado acerca de la cosmovisión del autor sobre el que aquí hablo: «La narrativa de DeLillo se concibe en este pasaje como vacuna contra un mal mayor, el de la mercantilización de la literatura en el mercado capitalista» (Martín Salván, 2005: 15).

Las imágenes son una obsesión primordial en DeLillo: la televisión y su poder unificador, la importancia fundamental de la fotografía, las imágenes en el mundo contemporáneo como elemento definitorio del sujeto, etc. En casi todas las obras del autor encontramos esta preocupación, cuál es el significado de una fotografía, cuánta información (muchísima más de lo que podría parecer en primera instancia) puede almacenar sobre una persona. DFW interioriza estas concepciones y asume que, en el mundo actual, las fotografías son mucho más que la *instantánea* de un momento, que no se pueden considerar meras imágenes. El premiado relato *Here and there*, publicado en el volumen *Girl With Curious Hair*, comienza con esta frase: «Her photographs tastes bitter to me», como si la foto contuviese más información de la que resulta aparente.

«White Noise sounded, to fledgling fictionists, a kind of televisual clarion-call» (Supposedly 47) dijo en una ocasión DFW. *White Noise* quizá sea una de las novelas más conocidas de DeLillo (*Underworld* y *Libra* son las dos que pueden competir en ese aspecto), también una de las más reconocidas (le concedieron ese año el National Book Award) e influyentes; por sus preocupaciones, por los temas que trata, por la visión casi profética del autor, *White Noise* se lee hoy con la misma frescura que cuando salió por primera vez al mercado en 1985. Las similitudes entre esta novela e

*Infinite Jest* son importantes, y cabe argumentar que sirve aún más como punto de referencia a DFW que *Mao II*. Esta obra de DeLillo es también una novela distópica, situada en un futuro en el que la televisión<sup>57</sup> es el medio de referencia y la gente casi deja de ser eso, *gente*. Es curioso señalar que el título provisional de *White Noise*, mientras DeLillo trabajaba en ella, era *Panasonic*, hasta que el autor decidió cambiarlo para no tener que pedir permiso a la marca. Esto nos da una idea de hasta qué punto es importante la publicidad o las corporaciones, preocupación que hereda sin duda DFW con su *subsidized time* en *Infinite Jest*. El protagonista de *White Noise*, Jack Gladney, es profesor en una universidad privada de *Hitler Studies*, lo que nos lleva a ver sin margen de duda que también aquí las multitudes, la pérdida de identidad personal, el individuo que se diluye en la masa a través de la televisión y elige la inconsciencia van a ser varios de los temas fundamentales. DeLillo está obsesionado con la importancia de la imagen, como ya dije sobre la novela anterior, y aquí se puede sentir de nuevo esa preocupación, se puede ver que *Ruido de fondo* (esa es la traducción al título que eligió Seix Barral) es casi una novela simulacro, las apariencias prevalecen sobre el fondo. Una de las escenas más citadas —de hecho el propio DFW la cita profusamente en *E Unibus Pluram*, y habla sobre ella y sobre la ironía que encierra la escena— de la novela transcurre en el tercer capítulo, cuando dos personajes van a visitar THE MOST PHOTOGRAPHED BARN IN AMERICA:

“Being here is a kind of spiritual surrender. We only see what the others see. The thousands who were here in the past, those who will come in the future. We’ve agreed to be part of a collective perception. This literally colors our vision. A religious experience in a way, like all tourism.”

Another silence ensued.

“They are taking pictures of taking pictures,” he said. [...]

“What was the barn before it was photographed?” he said. “What did it look like, how was it different from other barns? We can’t answer these questions because we’ve read the signs, seen the people snapping the pictures. We can’t get outside the aura. We’re part of the aura. We’re here, we’re now.”

He seemed immensely pleased by this. (DeLillo, 1986: 12-13)

---

<sup>57</sup> Además de *White Noise*, el otro gran precedente televisivo en la narrativa norteamericana es *Vineland* (1990) de Pynchon, en la que la pequeña pantalla tiene un rol fundamental, permeando la misma estructura y las expresiones de la novela y sumándose a la muerte como uno de los ejes vertebradores, igual que en las obras de DeLillo y Foster Wallace: «Vineland, as every reader will attest, is TV-saturated. It is peppered with allusions to TV programs, and not to sophisticated or serious TV, either» (McHale, 1992: 116).

La importancia de la imagen<sup>58</sup>, que llega a eclipsar la verdadera esencia de las cosas, se deja ver ahí sin problema, pero las alusiones al papel primordial que ha obtenido paulatinamente la imagen son frecuentes. En *Infinite Jest* los personajes se comunican con videollamadas y vemos cómo, respondiendo a un impulso parecido a este señalado por DeLillo, cada vez lo preparan más: al principio sólo se maquillan, luego se arreglan más, luego se obsesionan con ser la mejor versión de ellos mismos ante la cámara, hasta que terminan comprando mascararas de polibutileno para aparecer perfectos, pero el estrés que les produce esta situación —unido a la vanidad— es insoportable terminan por volver al viejo teléfono sin imágenes: «And the videophonic stress was even worse if you were at all vain. I.e. if you worried at all about how you looked. As in other people. Which all kidding aside who doesn't.» (IJ 147) La imagen que llega a comerse a la realidad y a sustituirla por una mascarada, por pura apariencia. En otro punto de *White Noise* vemos una escena en la que este cambio resulta efectivo: la imagen no solo *oculta* la realidad, sino que llega a distorsionar nuestra percepción de la misma y nos aliena como seres humanos: «The boy walked next to his mother, holding her hand, still crying, and they seemed a picture of such amateurish sadness and calamity that I nearly started laughing —laughing not at the sadness but at the picture they made of it, at the disparity between their grief and its appearances.» (DeLillo, 1986: 76)

La imagen que se comunica al exterior también es un tema prioritario en *Infinite Jest*: Hal es secretamente adicto a la marihuana y está obsesionado con dar la apariencia de normalidad, Joelle Van Dyne tiene un problema con su apariencia (el narrador a veces se refiere a ella como *The Prettiest Girl Of All Time* pero, en un detalle que nunca queda aclarado en el libro, es posible que le haya caído ácido en la cara, por lo que el lector no llega a saber con certeza si su problema es porque es *demasiado* guapa o porque ha quedado desfigurada) y no logra aceptarla hasta el punto de ingresar en el grupo *Union of the Hideously and Improbably Deformed*. El problema de la apariencia y de la imagen es, a fin de cuentas, el problema de la televisión y el entretenimiento: cómo ha

---

<sup>58</sup> Como afirma Deleuze: «La fotografía, incluso, la instantánea, tiene una pretensión completamente diferente que la de representar, ilustrar o narrar [...] pretende reinar sobre la vista» (*apud* Pardo, 2004: 46)

logrado cambiar la misma percepción de la realidad y a las personas. Aunque DFW deshecha esta idea en su ensayo sobre la televisión (ya hemos hablado de ello), DeLillo no puede evitar plantearse lo siguiente:

“You’re the only person I know that’s educated enough to give me the answer.”

“The answer to what?”

“Were people this dumb before television?” (DeLillo, 1986: 237-238)

*White Noise* es por tanto, igual que *Infinite Jest*, un alegato contra la tecnología o, mejor dicho, un aviso a los peligros que conlleva su uso indiscriminado, cómo la tecnología en algún lugar perdió de vista su objetivo fundamental y, en lugar de ayudar al ser humano y hacer su vida más fácil y cómoda, pasó a dominarlo, a esclavizarlo. La desconfianza hacia los avances tecnológicos queda plasmada en una conversación de la novela de DeLillo, en la que un personaje afirma que: «The greater the scientific advance, the more primitive the fear.» (DeLillo, 1986: 154). La televisión, en el universo que presenta DeLillo, es sin duda un elemento definitorio: lo que no se ve a través de la pantalla, simplemente, no existe:

Do they think this is just television? ‘There’s too much television already—why show more?’ Don’t they know it’s real? Shouldn’t the streets be crawling with cameramen and soundmen and reporters? Shouldn’t we be yelling out the window at them, ‘Leave us alone, we’ve been through enough, get out of here with your vile instruments of intrusion.’ (DeLillo, 1986: 155)

Los personajes se pasan gran parte de la novela viendo la pantalla o, en su defecto, en el supermercado. La banalidad, la rutina se han impuesto, la deshumanización total; hay una escena de sexo en la que se percibe que las personas prácticamente dejan de sentir, lo único que notan son, por así decirlo, los extremos. Igual que en *Mao II*, igual que en *Infinite Jest*, hace falta algo realmente grave para que las personas sientan *algo*: «How powerful and real. How deep a thing was madness.» (DeLillo, 1986: 228). Como sucede con los terroristas de los dos libros citados anteriormente, sólo consigue atraer nuestra atención algo catastrófico:

“Why is it, Alfonse, that decent, well-meaning and responsible people find themselves intrigued by catastrophe when they see it on television?” [...]

“Because we’re suffering from brain fade. We need an occasional catastrophe to break up the incessant bombardment of information.” (DeLillo, 1986: 65)

Llegamos así a uno de los temas básicos en la novela de DeLillo: la sobreabundancia de información. Una preocupación que comparte DFW como ya hemos analizado. El concepto de “Total Noise” que acuña Wallace proviene del mismo título de esta novela, un título que queda explicado en esta conversación:

“What if death is nothing but sound?”

“Electrical noise.”

“You hear it forever. Sound all around. How awful.”

“Uniform, white.” (DeLillo, 1986: 189)

«The novels of Pynchon and DeLillo revolve metaphorically off the concept of interference: the more connections, the more chaos, and the harder it is to cull any meaning from the seas of signal» (Supposedly 73). Este es el tsunami informativo del que hablaba anteriormente, cuando el sujeto se encuentra inmerso en *tal* cantidad de información que extraer significado se convierte en toda una odisea. Se trata, en definitiva, de la diferencia fundamental entre *información* y *conocimiento*: «What good is knowledge if it just floats in the air? It goes from computer to computer. It changes and grows every second of every day. But nobody actually know anything» (DeLillo, 1986: 143).

La soledad que esto genera también preocupa a DeLillo, que percibe que se ha instalado como modo de sentir habitual en el sujeto contemporáneo, que nota «something lonely in the bone» (DeLillo, 1986: 56). En una de las primeras escenas del libro, los protagonistas van a comprar al supermercado y, al volver, uno de ellos piensa lo siguiente: «it seemed we had achieved a fullness of being that is not known to people who need less, expect less, who plan their lives around lonely walks in the evening.» (DeLillo, 1986: 20) Así pues, podríamos decir que DeLillo comparte con DFW (de hecho, quizá sería más correcto alterar ese orden) no sólo el diagnóstico de la enfermedad contemporánea, sino las consecuencias que esta tiene. Por último, en lo que respecta a *White Noise*, hay otro aspecto compartido con *Infinite Jest*: las drogas. En

este caso es un tema secundario y no aparece demasiado, pero aún así me parece interesante señalarlo. Babette Gladney, la mujer del protagonista, siente un terrible miedo a la muerte y se toma una pastilla llamada Dylar (que luego se descubre mero placebo) para eliminar de su cerebro este miedo primitivo y ser feliz. También encontramos paralelismos en *The Names*, la novela inmediatamente anterior a *White Noise*, en el que, como en otros textos de DFW, DeLillo critica la metaficción, la forma última que ha adoptado para divertirse el posmodernismo:

The world has become self-referring. You know this. This thing has seeped into the texture of the world. The world for thousands of years was our escape, was our refuge. Men hid from themselves in the world. We hid from God or death. The world was where we lived, the self was where we went mad and died. But now the world has made a self of its own. (DeLillo, 1989: 297)

Paula Martín Salván, en la tesis que he citado más arriba, argumenta que a menudo se asocia a DeLillo al posmodernismo cuando esto no es del todo cierto: «la narrativa de DeLillo articula una relación dialéctica entre un mundo percibido como posmodernista y una perspectiva que pretende ser exterior a él y que se construye mediante el recurso a estrategias modernas» (Martín Salván, 2005: 477). Me gustaría recalcarlo siquiera un momento porque ya he indicado que lo mismo se puede decir de DFW, a quien tan a menudo se califica como posmoderno sin reflexionar verdaderamente si esta categoría le hace justicia. Martín Salván cita dos libros de Harold Bloom sobre el autor<sup>59</sup> de los que saca estos fragmentos tan iluminativos: «DeLillo in *White Noise* is a High Romantic in the age of virtual reality and related irrealisms»; «DeLillo, who is so easily mistaken for a Post-Modernist End-Gamer, is rather clearly a visionary, a late Emersonian American Romantic»; «And yet there is something more profound than mere nostalgia in DeLillo's Romanticism. His authentic masters are Emerson, Thoreau, Whitman, and his visions, flashing out against the noise and the waste, are enduring illuminations».

---

<sup>59</sup> Ambos de 2003, el primero es *Don DeLillo. Bloom's Modern Critical Views* (Philadelphia: Chelsea House) y el segundo es *Don DeLillo's White Noise. Modern Critical Interpretations* (Philadelphia: Chelsea House).



La narrativa de DeLillo tiene aún más similitudes con la DFW escondidas en otras novelas: *Great Jones Street* trata sobre una estrella del rock que abusa de las drogas; *Ratner's Star* está protagonizada por un joven prodigio de las matemáticas y es probablemente la novela menos lineal, más posmoderna y por momentos inconexa de DeLillo; el narrador de *Americana* es un ejecutivo que trabaja en la televisión y se convierte en cineasta alternativo; *Players* habla de una pareja joven que no puede soportar el aburrimiento... En definitiva, quiero dejar constancia de los múltiples nexos de unión e inquietudes similares que compartían los dos autores. Para cerrar este apartado me gustaría contar una pequeña curiosidad. En el funeral que se celebró en honor a David Foster Wallace, varios autores que mantenían contacto con él pronunciaron unas palabras a modo de despedida. No faltaron, por supuesto, Jonathan Franzen ni George Saunders. El propio DeLillo leyó unas pocas líneas<sup>60</sup> para recordar a DFW y lo hizo de esta manera: «We see him as a brave writer who struggled against the force that wanted to shed himself. Years from now, we'll still feel the chill that attended news of his death» (Cohen y Konstantinou, 2012: 24).

---

<sup>60</sup> DeLillo, D. *Informal Remarks from the David Foster Wallace Memorial Service in New York on October 23, 2008*, incluido en *The Legacy of DFW*, pp. 23-24.

#### 4. THE PALE KING

As every American knows, it is totally possible for contempt and anxiety to coexist in the human heart. The idea that people feel just one basic emotion at a time is a further contrivance of memoirs. (TPK, 301)

*The Pale King* supone el último –e inacabado– esfuerzo de DFW en el terreno de la ficción literaria antes de su muerte. El autor comienza a trabajar en ella en 1997, inmediatamente después de que el éxito repentino e inesperado de *Infinite Jest* le sobreviniera en febrero de 1996. “Something long” y “a long thing”, como confiesa su editor (*The Pale King*, v) que apodaba el propio Foster Wallace al manuscrito en el que estaba trabajando, constituye justamente un intento de respuesta al arrollador panorama que presenta su anterior trabajo. En contraste con la temática de *Infinite Jest*, vemos que en *The Pale King* (en adelante TPK), los temas que vertebran la obra no son el entretenimiento y la soledad, sino *el aburrimiento* y la soledad: así como veíamos que en la anterior novela, era la posibilidad de elegir entre infinitos tipos de entretenimiento lo que paralizaba a los personajes, en este caso es una feroz lucha contra el aburrimiento el nexo de unión que da coherencia a la narrativa. Michael Pietsch entiende que la nueva obra habla de «some of the hardest subjects in the world –sadness and boredom» (TPK, ix) y, desde luego, no es difícil sugerir que la tristeza es uno de los elementos centrales no solo de esta novela, sino de la totalidad de la producción literaria de DFW. A nuestro entender, sin embargo, la tristeza es más bien una representación, una consecuencia directa e inevitable de la soledad, de la imposibilidad de establecer conexiones reales, significativas y profundas con otras personas, como anticipaba en la ya citada y brevísima apertura a *Brief* titulada *A Radically Condensed History of Postindustrial Life*<sup>61</sup>.

Un elemento ineludible para comprender TPK es su naturaleza de novela póstuma, que vio la luz en abril de 2011, basada en el manuscrito que el autor estaba trabajando.

---

<sup>61</sup> «When they were introduced, he made a witticism, hoping to be liked. She laughed extremely hard, hoping to be liked. Then each drove home alone, staring straight ahead, with the very same twist to their faces. The man who'd introduced them didn't much like either of them, though he acted as if he did, anxious as he was to preserve good relations at all times. One never knew after all, now did one now did one now did one» (Brief, 0).

Desde su propio subtítulo (*An Unfinished Novel*), el artefacto literario abraza de buena gana su condición de tal. La forma final de la obra está fuertemente determinada, como no podía ser de otra forma, por el ya citado editor Michael Pietsch y por el suicidio del propio DFW, que dejaba tras de sí una obra inacabada pero con unas pautas claramente trazadas:

In the garage, bathed in light from his many lamps, sat a pile of nearly two hundred pages [...] In his final hours, he had tidied up the manuscript so that his wife could find it. Below it, around it, inside his two computers, on old floppy disks in his drawers were hundreds of other pages—drafts, character sketches, notes to himself, fragments that had evaded his attempt to integrate them into the novel. This was his effort to show the world what it was to be “a fucking human being.” (Max, 2009)

La misma viuda, en una entrada de su blog (convenientemente bautizado *Planned Obsolescence*) señala que el manuscrito inicial contaba con más de 1.000 páginas, divididas en 150 capítulos individuales: el resultado final consta de 540 páginas, en 50 capítulos (que en la versión de bolsillo más tarde añadiría 5 capítulos y 23 páginas adicionales). El propio tema elegido para la obra ya traiciona sus intenciones: una exploración *de profundis* (en su concepción plenamente latina) sobre el funcionamiento del Internal Revenue Service, centrada en varios personajes que son, a fin de cuentas, contables. Escrita supuestamente por David Wallace en 2005, el personaje nos narra las aventuras —o más bien la falta de— durante 1985-1986, años en los que tiene un puesto asignado en el IRS y es destinado a Peoria, Illinois. El infierno burocrático —imposible no recordar la célebre *Vivir* de Kurosawa— comienza cuando David Wallace “el autor”<sup>62</sup>, que es un absoluto novato dentro del sistema, se da cuenta de que han mezclado su expediente con el de otro David Wallace de mucho mayor rango. Desde esta anécdota mínima se desarrolla la totalidad de la obra, y vemos cómo transitan por ella personajes como Claude Sylvanshine (cuya atención se ve distraída aleatoriamente por una epifanía extrasensorial que le revela datos que de ninguna otra forma podría conocer pero que son tan ridículos como inútiles), David Cusk (que sufre episodios de sudor incontrolables), Chris Fogle (*the irrelevant*), Lane Dean (de quien nos llegan

---

<sup>62</sup> El juego de equívocos y la estrategia de apuntar a la voz narrativa con el mismo nombre que el autor que firma la novela nos recuerda a la también magnífica, aunque en este caso indudablemente posmoderna *The New York Trilogy* de Paul Auster (1987).

algunas de las reflexiones más brillantes sobre el aburrimiento y el suicidio) o Shane Drinion o Meredith Rand. Todos los personajes, imperfectos en distintos grados, conservan algo de su autor, y no es difícil ver en todos ellos alguna de las características del propio Wallace volcadas en la novela. No es el objeto del presente trabajo profundizar más en el argumento o desentrañar los objetivos de DFW con según qué personaje; para un interesante análisis de Chris Fogle como posible narrador de la novela, se puede visitar “Inside David Foster Wallace’s Head”, de Andrew Bennett (contenido en *Gesturing Toward Reality*, pp. 69-85).

La afamada Michiko Kakutani coincide con nuestra interpretación de *The Pale King* como reverso de las temáticas que Wallace articula en *Infinite Jest*: «being amused to death and bored to death are, in Wallace’s view, flip sides of the same coin» (Kakutani, 2011). La recepción de la novela fue positiva, y la misma Kakutani señaló que, pese a los defectos que la lastran, era un ejercicio que ponía de manifiesto que Wallace era: «a first-class “noticer,” to use a Saul Bellow term, of the muchness of the world around him, chronicling the overwhelming data and demands that we are pelted with» (Kakutani, 2011) y el trabajo estuvo entre los tres finalistas al premio Pulitzer de ficción de 2012, que finalmente se declaró desierto<sup>63</sup>.

Para comprender lo que significa tratar con una obra inacabada, no hay nada mejor que considerar lo que el propio Foster Wallace pensaba de ellas, y para ello nos resulta imprescindible regresar por un momento a la comparativa con DeLillo, más concretamente a la reflexión que publicó bajo el título *The nature of fun* (publicado originalmente en 1998 en *Fiction Writer*, y recogido en *Both Flesh And Not* en la edición consultada): «The best metaphor I know for being a fiction writer is in Don DeLillo’s *Mao II*, where he describes a book-in-progress as a kind of hideously damaged infant that follows the writer around, forever crawling after the writer» (Both Flesh, 193). Partiendo de esta reveladora imagen del faro fosterwalliano que es *Mao II*,

---

<sup>63</sup> Las otras dos novelas finalistas fueron *Swamplandia!* de Karen Russell y *Train Dreams* de Denis Johnson. Michael Cunningham, que se encontraba entre los miembros del jurado, explica la acción entre bambalinas y por qué el premio terminó declarándose desierto: «a Pulitzer Prize for “The Pale King” would be, by implication, an acknowledgement not only of Wallace but also of Michael Pietsch, the editor» (Cunningham, 2012).

el autor compara una obra en progreso con un niño con algún tipo de deformidad, cuyo padre alberga deseos contradictorios, por un lado deseando mostrarlo al público y que este no sea capaz de apreciar el defecto del infante y, por otro, de que el defecto no esté en el pequeño sino en su progenitor: que la *hideousness* sea mera percepción del autor y que la obra en realidad brille con luz propia. «But that's still what you most want: to be completely, insanely, suicidally wrong. But it's still a lot of fun. Don't get me wrong» (Both Flesh, 195). El ensayo pivota entonces hacia la idea que lo nomina, la extraña relación con la diversión que establece cualquier autor con su obra —y que se deja sentir en *The Pale King* como eje absoluto—: en un primer momento, la producción literaria tiene una motivación casi onanística «You don't expect anybody else to read it. You're writing almost wholly to get yourself off» (Both Flesh, 196), esto cambia con la publicación, la buena recepción de la crítica y los éxitos tempranos, que hace que la segunda fase de la escritura en la vida de un autor contemporáneo cambie: la diversión ya no es de la misma naturaleza que hasta entonces. «Onanism gives way to attempted seduction» (Both Flesh, 197). El primer ejercicio por gusto da paso así a un ejercicio *por gustar*. Esta sería la fase paralizadora que asolaría a Wallace después de la buena recepción de *Infinite Jest*, en la que cada nuevo ejercicio de composición ficcional llevaría adherido un intento de seducir, de engañar, en definitiva, al lector. El hecho de que este ensayo suceda a la publicación de IJ en solo dos años nos lleva a considerar la solapación temporal, la preocupación y la rápida conciencia de su situación que adquiere DFW. El tercer estadio de la diversión, que representaría en su corpus *The Pale King*, supone así un intento por pergeñar soluciones, y lleva pareja una madurez, tan importante para la novela que aquí nos atañe, que tiene con ver con: «the discovery that disciplined fun is more fun than impulsive or hedonistic fun» (Both Flesh, 198).

La seriedad de la propuesta del autor o, mejor, su concepción de este trabajo como la primera “long thing” que se ve con fuerzas de acometer después de la publicación de *Infinite Jest*, queda patente desde el mismo *Author's Foreword*, con la salvedad de que no abre con él la novela: es un dispositivo inserto en el capítulo nueve y, de hecho, las digresiones del autor son habituales a lo largo del texto: «All of this is true. This book is

really true (...) what follows is, in reality, not fiction at all, but substantially true and accurate. That *The Pale King* is, in point of fact, more like a memoir than any kind of made-up story» (TPK, 67). Tras cerca de una década publicando cuentos cortos y ensayos, vemos aquí la necesidad que tiene Foster Wallace de sacar a la palestra una obra *substantially true*, resaltando en ella pacto de ficción. Las páginas que siguen, pues, conservando los designios del escritor, se centrarán, más que en ahondar el entramado de ficciones inconclusas que forman la novela, en considerar con rigor y seriedad los problemas que plantea: «*The Pale King* is basically a nonfiction memoir, with additional elements of reconstructive journalism, organizational psychology, elementary civics and tax theory, % c.» (TPK, 73). Trataremos de desentrañar no solo el tedio, común a la práctica mayoría de los personajes aquí presentes en uno u otro grado, sino también las claves para no dejarse vencer por él: «For Wallace, the great flaw of most fiction was that it was content to display the symptoms of the current malaise rather than to solve it» (Max, 2013: 111). El posposmodernismo, a diferencia de su predecesor, no quiere ser un mero espejo (o cristal televisivo) que radie las angustias y los malestares colectivos, ofreciendo a cambio una risa enlatada: pretende, más bien, *resultar de utilidad*. En los siguientes apartados veremos que en TPK, el autor no se centran en poner de relieve los molinos contra los que se tienen que enfrentar los personajes, sino que se esfuerza en dotar (tanto a los personajes como a los lectores) con herramientas para combatirlos.

#### 4.1. TO BREATHE, SO TO SPEAK, WITHOUT AIR: EL ABURRIMIENTO

The underlying bureaucratic key is the ability to deal with boredom. To function effectively in an environment that precludes everything vital and human. To breathe, so to speak, without air. [...] To be, in a word, unborable. [...] It is the key to modern life. If you are immune to boredom, there is literally nothing you cannot accomplish. (TPK, 437-438)

El aburrimiento es, sin lugar a dudas, el tema central en *The Pale King*; explicitado en multitud de pasajes de la novela, asola a los personajes casi desde la primera página. A

nadie se le puede escapar que el propio emplazamiento de la narrativa, en una oficina de la agencia tributaria estadounidense, es plenamente consciente y persigue que el lector se aproxime a la obra preparado para la que es, de antemano, una de las profesiones menos interesantes de cuantas existen. También llama la atención que, tras el peso de la tecnología en *Infinite Jest*, DFW escogiese para su próxima obra el último departamento pre-digital del Estado. Uno de los pasajes fundamentales para comprender la perspectiva del autor sobre este asunto es un capítulo brevísimo, de apenas una página y media, situado en la segunda mitad de la novela. Precisamente la cita que hemos elegido para arrancar esta sección. A continuación analizaremos todas las implicaciones del aburrimiento, la concepción que plasma el autor en esta novela y la interconexiones que se trazan con otros puntos de la historia de la literatura, pero, para empezar, vemos la importancia que el propio DFW otorgaba a este tema, hasta el punto de denominarlo «the key to modern life».

Pero tomémonos un momento para volver la vista atrás para hablar del mismo problema que nos atañe: el aburrimiento. Patricia Ann Meyer Spacks es aquí una referencia fundamental. La escritora californiana (ganadora del premio nacional de no ficción en 1976) publicó en 1995 el imprescindible *Boredom: The Literary History of a State of Mind* con el que repasa el estado de la cuestión en la literatura desde el siglo XVIII hasta bien entrado el posmodernismo. Meyer Spack asegura que la historia de este sentimiento es inseparable de la novela como género: «The invention of boredom as concept and of the novel as genre coincided in time and implicated one another» (Meyer Spacks, 1995: 60).

En el capítulo 32 de la novela Lane Dean Jr. se dedica a comprobar formularios de retenciones y deducciones fiscales que, obviamente, se le empiezan a antojar interminables e insoportables y, al poco de empezar el capítulo, leemos: «He had the sensation of a great type of hole or emptiness falling through him and continuing to fall and never hitting the floor. Never before in his life up to now had he once thought of suicide» (TPK, 378), pasando por alto la nada baladí alusión al suicidio (temática que ya hemos explorado en el apartado correspondiente a *Infinite Jest*), el personaje revisa

formulario a formulario sin poder soportar el aburrimiento supino de su trabajo hasta el punto de llegar a la percepción (sin duda habitual para muchos) de que las agujas del reloj parecen conspirar en su contra y hacer extraños para alargar su tortura. El personaje comienza entonces una digresión filológica de varias páginas sobre el origen y los usos históricos de la palabra *bore* que nos llama necesariamente la atención sobre la centralidad del concepto en la trama y hace una referencia directa al cuarto *Pensée* de Pascal. Resulta conveniente consultar aquí los pensamientos del francés, ya que son de especial relevancia para comprender nuestra novela. Precisamente en el libro cuarto de los pensamientos encontramos una definición del aburrimiento<sup>64</sup> que resulta imposible pasar por alto:

*Aburrimiento.* – Nada es tan insoportable para el hombre como estar en pleno reposo, sin pasiones, sin quehaceres, sin divertimento, sin aplicación. Siente entonces su nada, su abandono, su insuficiencia, su dependencia, su impotencia, su vacío. Inmediatamente surgirán del fondo de su alma el aburrimiento, la melancolía, la tristeza, la pena, el despecho, la desesperación. (Pascal, 1976: 35)

La inacción, el reposo, es así para Pascal la fuente de todos los males y lo que conduce directamente al ser humano al aburrimiento, que el pensador francés liga inmediatamente a la tristeza, a la desesperación, y no sería descabellado ver al final de esta sucesión lógica el suicidio. Y es que para Pascal el hombre es un animal de profundas contradicciones, que siempre persigue aquello que no tiene:

Así transcurre toda la vida. Se busca el reposo combatiendo algunos obstáculos; y cuando se han superado, el reposo se hace insoportable; porque o se piensa en las miserias que se tienen o en las que amenazan. Y aunque nos viéramos bastante defendidos por todas partes, el aburrimiento, con su autoridad privada, no dejaría de brotar del fondo del corazón, donde tiene raíces naturales, y de llenar el espíritu con su veneno. (Pascal, 1976: 38)

El aburrimiento «con su autoridad privada» no dejaría así de envenenarnos continuamente y de hacerse insoportable tanto en presencia como en ausencia. Es inevitable fijarse en cómo un tema puede ser *per se* tan aburrido a la par que generar

---

<sup>64</sup> El término exacto depende de la edición escogida, algunos traductores han optado por la palabra *tedio*, pero por el momento las utilizaremos de manera intercambiable.



tanta literatura; como le espeta<sup>65</sup> un personaje de TPK a otro: «it's like you're both interesting and really boring at the same time» (TPK, 461). Cerramos esta serie de citas de los *Pensées* con una exploración precisamente del lado opuesto, de la diversión (o *divertimento*, según la edición) y tu su efecto paradójicamente nocivo sobre nuestros particulares aburrimientos:

*Miseria.* – La única cosa que nos consuela de nuestras miserias es el divertimento, y, sin embargo, es la más grande de nuestras miserias. Porque es lo que nos impide principalmente pensar en nosotros, y lo que nos hace perdernos insensiblemente. Sin ello nos veríamos aburridos, y este aburrimiento nos impulsaría a buscar un medio más sólido de salir de él. Pero el divertimento nos entretiene y nos hace llegar insensiblemente a la muerte (Pascal, 1976: 41)

Es imposible no ver aquí el salto temático de *The Pale King* a *Infinite Jest*. Pascal parece estar describiendo el anterior trabajo de DFW en el que el entretenimiento efectivamente termina entumeciendo la misma humanidad de los personajes, insensibilizándolos ante el mundo que les rodea y *aburriéndoles* por medio de un exceso de diversión. Vemos pues que el aburrimiento tiene una dimensión filosófica de la que carecía el mero y vacío entretenimiento, ya que, como Pascal indica, este aburrimiento nos impulsaría a buscar un medio más sólido para escapar de su influjo.

Continuando en esta vena gala, no podemos pasar por alto la que posiblemente sea la primera gran exploración (y exaltación) de la temática en la historia de la literatura: Baudelaire. El introductor del término *flâneur* resulta aquí indispensable por su *Pequeños poemas en prosa*, también conocido como *El Spleen de París*; llegamos así a un nuevo sinónimo para aburrimiento – en castellano, si bien en desuso, está aceptado *esplín*, que la RAE define como «melancolía, tedio de la vida»–, que el francés ya utilizase unos años antes en los cuatro poemas que cierran *Las flores del mal*. El concepto venía del romanticismo, e incluso tiene su origen en una creencia muy anterior (los griegos pensaban que el *spleen*, bazo en inglés, era el responsable de generar una especie de bilis que provocaba la melancolía), pero es Baudelaire quien lo populariza a mediados del XIX. En el poema que lleva por título *El jugador generoso*, el narrador se

---

<sup>65</sup> Inevitable no ver en esta conversación entre dos trabajadores del IRS un reflejo del texto *¿Interesante?* de Jean-François Lyotard incluido en *Moralidades posmodernas*.

choca en el bulevar con perfecto desconocido y decide seguirle a un local subterráneo: «Si quisiera intentar definir de alguna manera la singular expresión de sus miradas, diría que nunca vi ojos que brillasen más enérgicamente por el horror del aburrimiento y por el inmortal deseo de sentirse vivir» (Baudelaire, 2000: 607). Este *horror del aburrimiento* ha tenido múltiples manifestaciones a lo largo de la historia, como ponía de manifiesto Lane Dean Jr., en diferentes conceptos que están próximos pero no del todo pegados. Otra de las más notables verbalizaciones del sentimiento se encuentra de igual modo relacionada con Baudelaire (aunque en este caso más bien con *Las flores del mal*) y también proviene de la lengua francesa: *ennui*. George Steiner le dedicó un capítulo entero al concepto en *The Great Ennui*, dentro de su volumen *In Bluebeard's Castle*. Para Steiner, *ennui* es un concepto íntimamente ligado con la frustración, con periodos de inactividad que envenenan la sangre, con «energies eroded to routine». Steiner hace una lectura histórica de lo más interesante y vincula el concepto directamente con la Revolución Francesa: para el crítico, la toma de la Bastilla y los años inmediatamente posteriores con las Guerras Napoleónicas –*la grande épopée*– ensanchan el espíritu humano y hacen ver a quienes viven en ellos que se encuentran en un periodo excepcional, en el que el tiempo parece descomponerse, malearse, estirarse. En un periodo tan concreto como específico (desde el verano de 1789 hasta el de 1815) acontecimientos de enorme calado histórico se suceden día tras día y toda utopía parece realizable. Hasta 1815: «It is to the years after Waterloo that we must look for the roots of “the great ennui,” which, as early as 1819, Schopenhauer defined as the corrosive illness of the new age» (Steiner, 1971: 16) la aceleración del tiempo en el periodo revolucionario choca así contra un muro que lo detiene en seco, las infinitas posibilidades se tornan en un conato de vuelta al antiguo régimen. Además de los motivos políticos, Steiner arguye motivos filosóficos para este *ennui*<sup>66</sup>, y es que la Revolución logra «a “growing more dense” of human experience», los cambios políticos logran la aparición del sujeto individual como ente con peso y entidad propia por primera vez en la historia de la humanidad, y esto acarrea un tedio que hasta entonces no había tenido necesidad de existir.

---

<sup>66</sup> «To me the most haunting, prophetic outcry of the nineteenth century is Théophile Gautier's “plutôt la barbarie que l'ennui!”» (Steiner, 1971: 11)

Partiendo también de Baudelaire, encontramos una lectura fundamental de lo que supone el *ennui* en la historia de la literatura en Walter Benjamin, quien siente genuina fascinación por el poeta (no es difícil encontrar análisis de sus obras diseminados en varios de los libros de Benjamin) . En una corriente de interpretación marxista, la llegada del *flâneur* y del aburrimiento son prueba incontrovertible de la lucha de clases, del consumismo y del aislamiento del individuo ante un sistema alienante; entregarse a los placeres burgueses es la frontera última para olvidar los intereses de clase, ya que, con el advenimiento de esta nueva clase social: «El poeta se encuentra siendo el ocioso por excelencia», como asevera Benjamin en *Notas sobre los cuadros parisinos de Baudelaire*. El otro foco del ensayista alemán, motivo por el cual decide buscar refugio precisamente en París, es el interés que le despierta la figura de Marcel Proust y su explicitación de la lucha de clases y en sus tentativas de reproducir las condiciones sociales de su época y de restaurar la figura del narrador. También encontramos a lo largo de la *Recherche* numerosos ejemplos de aburrimiento (cabe argumentar que todo el viaje de Marcel hasta *Le temps retrouvé* está plagado de él, con honrosas excepciones de episodios epifánicos) pero, como señala agudamente el filósofo francés Vincent Descombes, el *ennui* de Proust es ligeramente diferente:

*ennui* in *Remembrance* is not a simple psychological predicate but a spiritual predicate as well. *Ennui* in the psychological sense is the *ennui* generated by “the bores”, the tiresome, bothersome people that Mme Verdurin speaks of. But *ennui* in the spiritual sense designates a state of mind or soul, the state in which one has lost the capacity for experiencing joy. The person who suffers from it can be said to have lost his “appetite for life” (TR, III, 905) (Descombes, 1992: 276)

Como sabrá cualquier persona familiarizada con la obra, el narrador proustiano carece de los motivos básicos para sentir un vacío existencial: es rico y es libre, puede decidir rellenar su tiempo con los quehaceres que más le interesen en cada momento. Descombes, en lugar de optar por una interpretación marxista que sí apreciamos en otros de sus trabajos, realiza una filosofía de la novela, esto es, intentar clarificar una decisión que al propio Proust le consumió casi hasta el final: ¿son estos siete tomos un ensayo o una novela? El *ennui* no puede ser considerado el centro del argumento de la obra y, sin embargo: «*ennui* through its inevitable deformation of time determines the

very rhythm of Proust's style, the mode of his thought, and the structure of his work» (Kuhn, 1976: 5).

Otro escritor de nuestro interés para la presente tesis es Milan Kundera. Checo aunque con profundas dudas sobre la herencia comunista de su país, no es difícil encontrara pasajes sobre el aburrimiento en la narrativa de Kundera, y hay uno en especial que nos llama la atención:

Creo que el grado de aburrimiento, si pudiera medirse, es hoy más elevado que antes. Porque las profesiones de antes, al menos la mayoría, eran impensables sin una apasionada dedicación [...] El sentido de la vida no era un interrogante, formaba parte de ellos, de un modo muy natural, en sus talleres, en sus campos [...] Hoy somos todos iguales, todos unidos por la común indiferencia hacia nuestro trabajo. Esta indiferencia ha pasado a ser pasión. La única gran pasión colectiva de nuestro tiempo. (Kundera, 72-73)

Kundera identifica a través de la boca de Jean-Marc, uno de sus personajes, tres tipos de aburrimiento: el pasivo («la chica que baila y bosteza»), el activo («los aficionados a las cometas») y el aburrimiento rebelde («la juventud que quema coche y rompe escaparates»). Sin embargo, y volviendo a la tradición francófona de párrafos anteriores, encontramos un ejemplo y una clasificación del aburrimiento que, si bien más sucinta y escueta, se adecua a la perfección a los intereses de esta tesis en el corazón de otra novela trágicamente incompleta pero no por ello menos gratificante: Bouvard y Pécuchet. Flaubert diferencia entre *ennui commun* y *ennui moderne* o, lo que es lo mismo, entre un aburrimiento *situacional* y otro *existencial*; la categorización queda más clara si atendemos a las palabras del filósofo noruego Lars Svendsen, «while situative boredom contains a longing for something that is desired, existential boredom contains a longing for any desire at all» (Svendsen, 2005: 44), es decir, que mientras uno es un aburrimiento por algo *concreto* el otro se caracteriza por ser producido por la misma *ausencia*. Svendsen argumenta que el personaje flaubertiano por excelencia que se relaciona con el *ennui moderne* es Emma Bovary, mientras que Bouvard y Pécuchet se inclinan a ser personajes que padecen de un *ennui commun*, si bien señala que caminan en la fina línea que separa los dos tipos de aburrimiento ya que, por un lado, sufren de algo tangible (su incapacidad de aprehender todos los conocimientos del

mundo), pero a la vez es *moderne* ya que afecta a la totalidad de sus vidas. Independientemente del tipo de aburrimiento que asolase a los Don Quijote y Sancho Panza galos, basta un vistazo a la correspondencia que Flaubert mantenía con Iván Turguénev para saber que le obsesionaron en la creación de su obra los mismos motivos que atormentaban a Foster Wallace casi un siglo y medio después: «¡empiezo por fin Bouvard y Pécuchet! ¡Me he hecho el juramento! ¡No puedo retroceder! ¡Pero tengo mucho miedo!, ¡qué congoja! Me parece que voy a embarcarme para un largo viaje hacia regiones desconocidas, y que no regresaré (...) La monotonía y el aburrimiento son el gran peligro. Estos es lo que me preocupa» (Flaubert, 2007: 226-227).

Las similitudes con el texto de Flaubert no terminan en tratar ambas, de una forma más o menos evidente, la problemática del aburrimiento y en entrar en la deshonrosa lista de novelas inconclusas. Flaubert, al igual que DFW, parece obsesionado con trasladar al lector la misma carga que sufren sus personajes con una obra pretendidamente difícil y que, incluso en la época de su publicación, fue tildada de ilegible. La profesora Marina Van Zuylen se pregunta en un artículo monográfico sobre la obra: «Was Flaubert testing his public's capacity to endure, rather than to enjoy, the experience of Art?» (Van Zuylen, 1993-94: 112), y cabe formular la misma pregunta con nuestro autor, ¿está DFW trasladando un peso excesivo al lector para hacerle partícipe de su aburrimiento? ¿Es esta una obra creada para *forzar* el tedio del receptor? El propio autor parece adelantarse a la pregunta dentro de la novela y confirmar nuestra sospecha a la par que devolvernos un nuevo interrogante, ¿por qué se evita el tema del aburrimiento en nuestra sociedad casi de manera endémica?

To me, at least in retrospect, the really interesting question is why dullness proves to be such a powerful impediment to attention. Why we recoil from the dull. Maybe it's because dullness is intrinsically painful; maybe that's where phrases like 'deadly dull' or 'excruciatingly dull' come from. But there might be more to it. Maybe dullness is associated with psychic pain because something that's dull or opaque fails to provide enough stimulation to distract people from some other, deeper type of pain that is always there, if only in an ambient low-level way, and which most of us spend nearly all our time and energy trying to distract ourselves from feeling, or at least from feeling directly or with our full attention. (TPK, 85)

Regresemos al capítulo 32 de *The Pale King*, en el que Lance Dean Jr. diserta sobre el origen y la progresión del aburrimiento como concepto («Note too that *interesting* first appear just two years after *bore*. 1768. Mark this, two years *after*. Can this be so?»), de él nos llama la atención la siguiente frase: «Philologists say it was a neologism – and just at the time of industry’s rise, too, yes? of the mass man, the automated turbine and drill bit and bore, yes? Hollowed out? Forget Friedkin, have you seen *Metropolis*?» (TPK, 384). Ya habíamos visto anteriormente que la relación entre el aburrimiento y la novela era inseparable según Meyer Spacks, ahora vemos que también, desde el propio texto fosterwalliano, es posible extraer una lectura marcadamente marxista, sobre la aparición de esta “enfermedad” contemporánea a la vez que llega la revolución industrial. Adorno por su parte considera el aburrimiento una reacción más al capitalismo exacerbado, y, como constructo burgués, lo relaciona directamente con la alienación del trabajo y el tiempo libre: «It is the complement of alienated labour, being the experience of antithetically ‘free time’, whether because this latter is intended only to restore the energy expended, or because the appropriation of alien labour weighs on it like a mortgage» (2005, 175). Cabe discutir hasta qué punto somos más libres realmente en el tiempo libre, como apunta Adorno con el concepto *nostalgie du dimanche*, el problema del domingo y por lo que es imposible que satisfaga jamás es porque constituye una promesa incumplida, porque encierra una potencialidad de emancipación irrealizada y un mañana que en nada se parece a ayer<sup>67</sup>. Así, Adorno defiende que este problema afecta a trabajadores y patronos por igual: la necesidad de “matar tiempo”, de buscar diversión para escapar del aburrimiento, parece una norma, una *malaise* universal de la sociedad capitalista que no entiende de clase social ni de beneficios, pero de la que, en boca de DFW: «living people do not speak much of the dull. Of those parts of life that are and must be dull. Why this silence?» (TPK, 85). *The Pale King*, pues, atendiendo a una lectura puramente marxista en la línea del pensamiento de Adorno, supondría una auténtica piedra de toque, un intento de hablar de lo inenarrable –a falta de una mejor traducción de *unspeakable*–, de encontrar la

---

<sup>67</sup> Adorno no es el único que utiliza el Domingo como concepto para hablar de sueños y luchas de clase. También Steiner, a quien citábamos más arriba, en un pasaje especialmente adecuado para la novela que estamos tratando, afirmaba que: «Madness, death are preferable to the interminable Sunday and suet of a bourgeois life-form. How can an intellectual beat to feel within himself something of Bonaparte’s genius, something of that demonic strength which led from obscurity to empire, and see before him nothing but the tawdry flatness of bureaucracy?» (Steiner, 1971: 17)

transversalidad (palabra tremendamente connotada en la actualidad) en un tema que toca a todos los estratos de la sociedad y que evidencia una de las carencias fundamentales del capital en el siglo XXI. Desde esta perspectiva, resulta imposible no volver a leer TPK como la antítesis absoluta de *Infinite Jest*, una máquina de aburrimiento perfectamente engrasada. Si en IJ encontramos *The Entertainment* como artilugio de entretenimiento inmejorable, inescapable, aquí es *El Aburrimiento*, no como artilugio, sino como característica vertebradora de todos los temas relacionados con la declaración de impuestos, formularios oficiales y casillas con opciones desplegadas, quien se encarga de disuadir a los personajes: «Sometimes what's important is dull. Sometimes it's work. Sometimes the important things aren't works of art for your entertainment» (TPK, 138). Este aburrimiento, siguiendo con una interpretación marxista de los hechos, sería el escudo del capital contra los intereses de la clase trabajadora; si en *Infinite Jest* la televisión es, en boca de Marx, *el opio del pueblo*, en este caso el tedio es el que sirve de camisa de fuerza o, en palabras de Adorno: «The boredom that people are running away from merely mirrors the process of running away, that started long before. For this reason alone the monstrous machinery of amusement keeps alive and constantly grows bigger without a single person being amused by it» (2005, 139). La *maquinaria de la diversión que ya no divierte a nadie* de Adorno se trasladaría así, de forma directa al contexto actual y, especialmente, al panorama distópico pero no tan alejado de la realidad que plantea Foster Wallace. Una de las ideas centrales de la novela es que, efectivamente, este tipo de cuestiones persiguen de una manera absolutamente consciente la opacidad:

And the reason for this public ignorance is not secrecy. Despite the IRS's well-documented paranoia and aversion to publicity, secrecy here had nothing to do with it. The real reason why US citizens were/are not aware of these conflicts, changes, and stakes is that the whole subject of tax policy and administration is dull. Massively, spectacularly dull. It is impossible to overstate the importance of this feature (...) abstruse dullness is actually a much more effective shield than is secrecy. For the great disadvantage of secrecy is that it's interesting (TPK, 83)

Las ventajas de hacer estos documentos «mind-numbingly complex», pues son cristalinas para el Gobierno, que se beneficia de tener una sociedad paralizada y

adormecida. Volviendo por un momento a la comparativa Orwell-Huxley que veíamos en epígrafes anteriores, vemos que aquí es Huxley quien reina: efectivamente, tal como había previsto, el futuro es una sociedad que no necesita ser controlada, pero el giro que aporta *The Pale King* en esta categoría de novelas distópicas es que, a diferencia de lo que vaticinaba Huxley, el control no reside en que los ciudadanos sean demasiado felices y estén demasiado entretenidos, sino precisamente lo contrario: los ciudadanos son demasiado *infelices* y están demasiado *aburridos*, en un aburrimiento mortecino, aletargante, inmovilizador y, a la postre, letal.

Por supuesto, la influencia de otras novelas estadounidenses se hacen patentes en la narrativa de Foster Wallace también en el caso de TPK. Tanto es así, que el tema del aburrimiento resulta inseparable de uno de los padres fundadores (si no *el* padre fundador) de la narrativa norteamericana: Herman Melville. A pesar de haber sido un tema que ha pasado de manera subrepticia casi hasta nuestros días, encontramos una profunda investigación sobre él en la muy interesante obra de 2009 de Daniel Paliwoda *Herman Melville and the Theme of Boredom*, en la que revisa la narrativa completa del autor desde la óptica del tedio. Todas las obras tratan la temática, pero es de manera especial *Moby Dick* la que, naturalmente, más se presta a esta investigación: «With *Moby-Dick*, he begins to accept that boredom is not something to be ignored; thereafter, it becomes clear that boredom kills not only time but souls» (Paliwoda, 2009: 3). Hasta tal punto llega la influencia de la temática, tal es el poder movilizador en este caso del aburrimiento, que encontramos una referencia en el mismo primer párrafo, inmediatamente después del celeberrimo *Call me Ishmael*, encontramos:

nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off the spleen, and regulating the circulation. Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp, drizzly November in my soul: whenever I find myself involuntarily pausing before coffin warehouses and bringing up the rear of every funeral I meet. (Melville, 1922: 7)

Cabe aducir, pues, que el protagonista decide embarcarse en esta tarea motivado por el puro deseo de huir del *spleen*, que el aburrimiento mismo es el motor que le lleva a hacerse al mar. Por supuesto, la novela gira alrededor de esta pulsión y encontramos



fragmentos e incluso pasajes enteros que hablan o circunvalan esta problemática cuando la tripulación del Pequod va en busca de su objetivo. Hacia la mitad de la novela, con capítulos y capítulos dedicados la biología de las ballenas y a una búsqueda que por momentos parece infructuosa, la melancolía se va dejando notar; el narrador, sin ir más lejos, deja ver qué clase de tripulación se dedica a la caza de ballenas: «For nowadays, the whale-fishery furnishes an asylum for many romantic, melancholy, and absent-minded young men, disgusted with the carking cares of earth, and seeking sentiment in tar and blubber» (Melville, 1922: 152). La temática queda suspendida en la novela, sin una resolución clara, y se mantendrá en este *status* a lo largo de la bibliografía de Melville: «There is no major resolution of the theme of boredom toward the end of his career; one cannot say that Billy Budd is the culmination of his lifelong artistic struggle with boredom. There is no “final” statement. Melville achieves muted victory, partial faith in the backdrop of a devastating skepticism» (Paliwoda, 2009: 2).

Estas preocupaciones, como hemos establecido con anterioridad, no son exclusivas de la novela que estamos tratando, sino que se trata de una constante en la narrativa de Foster Wallace. Encontramos, por ejemplo, en uno de los fragmentos más emocionantes de *Infinite Jest*, la siguiente frase: «I’m just afraid of having a tombstone that says HERE LIES A PROMISING OLD MAN. It’s... potential may be worse than none, Jim» (IJ, 400), compárese con este otro fragmento de *Humboldt’s Gift*, publicado como “On Boredom”: «the proposition that boredom was a kind of pain caused by unused powers, the pain of wasted possibilities or talents, and was accompanied by expectations of the optimum utilization of capacities» (Bellow, 1975). Resultaría imperdonable abordar el aburrimiento y el tratamiento que ha recibido en la literatura occidental sin mencionar siquiera la obra fundacional de análisis del género, la clásica y excelsa *The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature* (1976) de Robert Kuhn. Desde Aristóteles hasta Gide, pasando por Kafka y Goethe, Kuhn realiza una tarea excepcional cohesionando este *nameless woe* y recorriendo el tratamiento, periférico en la antigüedad y central en la modernidad, a estas preocupaciones. La conclusión a tamaño repaso a la Literatura Universal es la siguiente: «It is in this monumental struggle against the power of nothingness that man defines himself and asserts his humanity» (Kuhn, 1976: 378). La

pregunta, llegados a este punto, parece casi formularse sola. Hemos establecido que el aburrimiento, en los múltiples sinónimos y acepciones que ha recibido a lo largo de la literatura occidental, es una problemática común, que han tratado desde Proust hasta Melville, pero ¿existe acaso escapatoria? ¿Cuál es la solución que plantea Foster Wallace contra este problema, si es que existiera una? Así como el *dejarse llevar* por la corriente del entretenimiento resulta harto sencillo, ¿podemos plantear un *des-dejarse llevar*, un nadar a contracorriente titánico y absolutamente consciente? En la cita que elegimos para abrir este epígrafe se atisba que sí, que existe una cura contra esta enfermedad contemporánea: «If you are immune to boredom, there is literally nothing you cannot accomplish». Lars Svendsen cierra su *A Philosophy of Boredom* en una nota negativa, asegura no hay una solución final para el tema y que tiene que ser «accepted as an unavoidable fact, as life's own gravity» (Svendsen, 2005: 154). Si bien puede ser cierto, y nada más lejos de nuestra intención que enmendar la plana a Svendsen, encontramos síntomas para el optimismo que permiten concluir de un modo diferente. Tomemos el ejemplo de Foucault; en él el problema está íntimamente ligado con los sentires del romanticismo: el sujeto foucaultiano jamás madurará porque madurar parece aburrido sin las pulsiones románticas; la madurez requiere un tesón y una constancia que para los sujetos del románticos se antojan insoportables. Como bien resume Svendsen mientras explica las ideas de Foucault: «To become mature is to accept that life cannot remain in the enchanted realm of childhood, that life to a certain extent is boring, but at the same time to realize that this does not make life unliveable» (Svendsen, 2005: 152). El filósofo francés, pues, liga de un modo inevitable la madurez con aceptar el aburrimiento como una parte innegociable de la existencia. Algo similar concluye también el personaje David Wallace cuando reflexiona y pone de relieve el aprendizaje vital que extrae de su año de estancia en el IRS: «something about dullness, information, and irrelevant complexity. About negotiating boredom as one would a terrain, its levels and forests and endless wastes» (TPK, 85). Negociar con el aburrimiento es pues la única estrategia que cabe: ante la imposibilidad patente de superarlo, ponerle coto se convierte en la salida.

Nietzsche, por su parte, también tiene algo que aportar a esta discusión: el filósofo relaciona directamente el aburrimiento con los “espíritus sensibles”, asegura que es la parte previa e imprescindible para cualquier trabajo mental, y que la capacidad de sobreponerse a él es precisamente «what lesser natures cannot achieve by any means», según afirma en *La gaya ciencia*. Pero es en *Humano, demasiado humano* donde Nietzsche acuña un término que aquí nos resulta fundamental: *Muth zur Langweiligkeit*, esto es, valor para aburrirse o valor para ser aburrido. El alemán afirmaba que aquel que carece del valor para permitirse (a él mismo y a su obra) ser aburrido no puede ser considerado un espíritu “de primer orden” en las artes o las ciencias. El aburrimiento, pues, es un factor fundamental en el proceso creativo según la concepción nietzscheana y una parte inescapable de la experiencia al dejar atrás la infancia según Foucault –aunque para él la posibilidad misma de madurar en nuestra sociedad queda en entredicho–. Salir del tutelaje paterno desde luego no es tarea sencilla, y requiere escapar del solipsismo infantil que implica creerse el centro del universo: «The understanding of himself as also an object-for-others was in his case deferred to the very cusp of adulthood» (TPK, 92). La única escapatoria posible, pues, parece ser aceptar el aburrimiento como una parte constituyente de la vida adulta y *aprender a vivir con él*, limitándolo en la medida de lo posible. En última instancia, para DFW, la única oposición posible al aburrimiento es *la atención*, decidir a qué prestar atención y a qué no, en qué concentrar los esfuerzos intelectuales es la única salida posible. Y es que precisamente hacerse adulto es justo eso, aceptar limitaciones en la infinidad de posibilidades que representa la infancia: «The entire ball game, in terms of both the exam and life, was what you gave attention to vs. what you willed yourself not to» (TPK, 12). Vemos una crítica similar en la ya citada *novella* de su primera época, en lo que es al mismo tiempo una crítica a la metaficción como ya hemos explorado con anterioridad y una invitación a dejar atrás las vicisitudes infantiles: «Novels about novelists writing novels about novelists, who never succumb. Cute stories that slouch, sullen, clever, coy, no hair on the chests forever» (Girl With, 309). Recuperamos aquí por un momento *La deshumanización del arte* para ver cómo Ortega ya había percibido, hace más de 90 años, una tendencia similar en su generación: «Hoy los chicos y las chicas se esfuerzan en prolongar su

infancia y los mozos en retener y subrayar su juventud. No hay duda: entra Europa en una etapa de puerilidad» (Ortega y Gasset, 2003: 83).

Quizá, después de todo, la clave de toda la disquisición se halle encapsulada en una sola línea de Kant: la que abre el célebre *¿Qué es Ilustración?* de 1784 (en cursiva en la edición consultada): «*La ilustración es la salida del hombre de su autoculpable minoría de edad*» (Kant, 2005: 21).

#### 4.2. FEELING TOTALLY DESOLATE AND LOST: LA IMPOSIBILIDAD DE CONECTAR

Podría surgir la sospecha de que nos comportamos con los otros hombres, y con la criatura en general, no de distinta forma a como lo hacemos con nosotros mismos una vez superada la operación: ciegos frente al dolor. El espacio que nos separa de los otros tendría para el conocimiento el mismo significado que el tiempo que se interpone entre nosotros y el dolor de nuestro propio pasado: un límite infranqueable. (Adorno, 2007: 249)

El filósofo alemán Theodor Adorno y su compañero Max Horkheimer, referentes totales de la Escuela de Frankfurt (y a quienes ya hemos citado anteriormente en esta tesis), resultan una fuente insoslayable para explorar la cultura de masas y el efecto que está tiene en el individuo. El concepto de *industria cultural*, tan citado desde que fue introducido en 1947 en *Dialéctica de la ilustración*, es un prisma fundamental, y una herramienta de lo más provechosa para entender al *homo oeconomicus* de nuestra era: nuestra relación con el arte y la cultura ha cambiado para siempre y, como hemos visto en el capítulo introductorio, la diferencia entre alta y baja cultura queda irremediablemente difuminada con el advenimiento del posmodernismo. Pero lo que nos interesa en este apartado es subrayar el modo en que esta nueva cultura afecta sobre el individuo concreto, la alienación que lleva irreparablemente a la soledad y al aislamiento, como bien apunta Adorno en un rápido esbozo titulado *Aislamiento por comunicación*: «el progreso separa literalmente a los hombres [...] los visitantes descubren que, conforme crece su aislamiento, se asemejan cada vez más unos a otros.

La comunicación procede a igualar a los hombres mediante su aislamiento» (Adorno, 2007: 238). Llegamos así a una de las grandes paradojas de los tiempos modernos: el exceso de medios y formas de comunicación tiene un efecto bumerán y resulta precisamente en un retraimiento y una soledad de la que el individuo difícilmente puede escapar. Esta soledad es precisamente uno de los temas fundamentales en TPK: a través de varios de los personajes de la novela llegamos a esta incomunicación y el lector la siente casi suya. No en vano, la soledad es uno de los dos temas vertebradores de la obra que hemos elegido como brújula para orientarnos en la narrativa de DFW. Así, se nos hace patente en uno de los capítulos de la novela, cuando el personaje de David Wallace, adicto al Obterol y con problemas para concentrarse, nos relata su historia. El ficticio Wallace se autodefine en su época de juventud como un *wastoid*, con problemas de concentración y que, a pesar de estar cursando estudios en filología y filosofía (*Literature of Alienation*), reconoce no entender *The Fall*<sup>68</sup>. Después de presenciar la horrible muerte de su padre en un accidente en el andén del metro (que se nos cuenta con todo tipo de desagradables detalles) el personaje pasa a poner la historia de su progenitor en contexto:

After the divorce, in some ways he probably felt free, which of course has its good sides (...) But freedom of this kind is also very close, on the psychological continuum, to loneliness. The only people you're really ultimately 'free' with in this way are strangers, and in this sense my father was right about money and capitalism being equal to freedom, as buying or selling something doesn't obligate you to anything except what's written in the contract. (TPK, 192-193)

Más allá de la evidente contradicción (y absoluta tristeza que ello implica) de solo poder ser realmente libres con desconocidos, esta interpretación de soledad tan apegada a los conceptos de libertad y capitalismo nos lleva irremediabilmente a regresar a los derroteros marxistas que tomábamos en epígrafes anteriores. En el uso de la palabra libertad, una de las más connotadas del país –cabría incluso argumentar que la

---

<sup>68</sup> *La Caída* es la última obra completa de Camus, y merece la pena detenerse siquiera brevemente en ella para apreciar los paralelismos con TPK. En ella, Jean-Baptiste Clamence, un abogado parisino, relata la historia de su vida a un perfecto desconocido. Ambientada principalmente en Ámsterdam, los paralelismos con el *Infierno* de Dante se hacen palpables con los canales de la ciudad holandesa y se aprecia la supina ironía de que un abogado quiera escapar del juicio de los demás y de su propia autocrítica. El tema no cae tan lejos de una de las pulsiones de DFW con TPK: cómo el juicio, la influencia de los demás, nos afecta en todos los ámbitos de nuestra vida y resulta en un influjo inescapable.

quintaesencia sobre la cual se construye la totalidad de la nación estadounidense, no en vano, encontramos hasta catorce ciudades en Estados Unidos llamadas *Freedom*—, el fragmento anterior delata una cosmovisión profundamente neoliberal, una que ha tergiversado la máxima de Protágoras y ahora el dinero, y no el hombre, parece ser la medida de todas las cosas. Por supuesto, basta acudir a un teórico marxista como Jameson en *Postmodernism* para ver que esta vinculación entre libertad y capitalismo es meramente ilusoria: si el capitalismo se arroga conceptos fundamentales como igualdad o libertad, es precisamente porque se trata del abanderado de lo opuesto, de la *desigualdad* y la *represión*. Esta perversión nada inocente del lenguaje encierra una lucha ideológica que nos llega desde tiempos de Marx y que el capital ha logrado sin duda dominar: hoy en día la izquierda rara vez se atreve a intentar siquiera desligar el concepto de mercado de los de libertad e igualdad. Para defender esta perspectiva, Jameson se apoya en el economista Galbraith para demostrar que, en la época de los oligopolios y las multinacionales, es imposible hablar de libre mercado y que estas estructuras surgieron como un pobre sustituto de la planificación estatal en un modelo socialista —si bien el texto de Jameson sigue estando en absoluta vigencia, no debemos olvidar que vio la luz hace más de un cuarto de siglo y el poder de los oligopolios y las multinacionales no ha hecho más que acrecentarse desde entonces en el mayor aumento de la desigualdad del que se tiene registro—. La visión así del padre del David Wallace de la novela queda plenamente desacreditada si tenemos en cuenta que: «market as a concept rarely has anything to do with choice or freedom, since those are all determined for us in advance» (Jameson, 1991: 559). Esta lectura o más bien, análisis marxista de la obra viene justificado por algunos conceptos que el propio Foster Wallace, como, en el mismo capítulo que estábamos analizando, el narrador habla de su compañera de piso y la define: «as feeling totally desolate and lost and nearly at the end of her rope, sort of wandering aimlessly in the psychological desert of our younger generation's decadence and materialism» (TPK, 211), de hecho, pocas páginas después, el personaje habla directamente de Marx y comenta una de sus ideas sobre la sociedad comunista.

Volviendo por un momento a *Dialéctica de la ilustración* vemos que Adorno y Horkheimer ya habían anticipado a mediados de siglo una problemática similar al

afirmar que: «A través de la mediación de la sociedad total, que invade todas las relaciones y todos los impulsos, los hombres son reducidos de nuevo a aquello contra lo cual se había vuelto la ley de desarrollo de la sociedad, el principio del sí mismo: a simples seres genéricos, iguales entre sí por aislamiento en la colectividad coactivamente dirigida» (Adorno, 2007: 89). Gracias a los *mass media* y al avance sin cortapisas del tardocapitalismo se ha logrado así generar una población de seres idénticos, acríticos, adocenados. El propio Jameson reflexiona a tenor de esta idea para desarrollar su concepto de Posmodernismo y lo hace utilizando una línea de *The Crying of lot 49* que merece la pena rescatar aquí: «Day by day, Wendell is less himself and more generic. He enters a staff meeting and the room is suddenly full of people, you know? He's a walking assembly man» (Jameson, 1991: 788). Con el concepto de *walking assembly man* vemos que Pynchon, ya en 1966, consigue acertar con una tecla fundamental para definir el aislamiento del individuo contemporáneo, cuyo testigo recogería varias décadas después DFW. Pero regresemos al capítulo 22 de TPK en el que estábamos anteriormente; más allá de la incapacidad para conectar con otras personas del padre del narrador, vemos que el personaje continúa indagando en el aspecto psicológico de este: «my father said the city in-services were mostly just tedious, which was a word he used a fair amount, *tedious*» (TPK 169). *Tedio*, si bien está en el mismo campo semántico que aburrimiento o la concepción de soledad que estamos tratando, no son exactamente lo mismo. Svendsen recalca muy bien la diferencia al afirmar que: «Tedium is not the disease of being bored because there's nothing to do, but the more serious disease of feeling that there's nothing worth doing. This means that the more there is to do, the more tedium one will feel» (Svendsen, 2005: 36).

El tedio debe comprenderse, pues, como una figura negativa, rayana en el suicidio, y de la que resulta complicado encontrar una escapatoria. En TPK, otro personaje utiliza el mismo concepto para contarnos también la historia de su padre, y de cómo acumula amantes que cada vez le hacen sentir menos por el mero hecho de ser incapaz de desprenderse de ellas, por tener una mezcla de celos e incapacidad para la soledad que

lleva a: «each became less and less a source of anything more than a sort of dutiful tedium of energy and time and the will to forge on in the face of despair» (TPK 406).

Merece la pena detenerse un momento a considerar los términos que aquí se tratan y las diferencias que existen entre ellos: si bien tedio no entra en esta categoría, conviene dejar claros los matices que distinguen *solitude*, *loneliness* o *aloneness*; en castellano solo disponemos de un término para este abanico de posibilidades: *soledad*, pero vemos que la lengua inglesa parte la problemática en tres conceptos muy apegados pero no del todo intercambiables. El tratado de Svendsen resulta así fundamental para comprender las diferencias. Sin duda el término más fácil de diferenciar de los tres es ese *aloneness*, ya que: «‘Alone’ is basically a numerical and physical term that indicates nothing beyond the fact that a person is not surrounded by others, and the word makes no evaluation about whether the fact is positive or negative» (Svendsen, 2017: 21), lo que en castellano vendría a traducirse en un *estar solo* físico que no connota ninguna característica psicológica. *Solitude* y *loneliness* están así más cerca la una de la otra en el espectro, ya que no definen un hecho físico sino una emoción, de hecho, tan cerca están que originariamente se utilizaban como sinónimos. Valga como muestra un ejemplo. El primer uso registrado del término *lonely* en inglés data del siglo XVII y es Shakespeare quien lo pone en boca de Coriolano para indicar un estado de soledad (física) total:

Believe't not lightly, though I go alone,  
Like to a lonely dragon, that his fen  
Makes fear'd and talk'd of more than seen (Shakespeare, 1922: 145)

Sin embargo, con el paso de los siglos, han devenido en una diferencia fundamental, *solitude* es una apreciación positiva de la soledad (en literatura, además de positiva, en muchas ocasiones *productiva*) mientras que *loneliness* es el reverso negativo de la misma emoción. Dicho de otra forma, *loneliness*, en inglés, tiene un componente fundamental que no es necesario en *solitude* y es el concepto de *longing*<sup>69</sup>, nostalgia o añoranza de algo físico o mental, que es lo que lleva al que lo experimenta a sentirse

---

<sup>69</sup> Si bien a vuelapluma, Descombes llega a la misma conclusión al analizar el aburrimiento proustiano: el sentimiento de *longing* es una parte fundamental del aislamiento existencial.



aislado. Esta soledad ha sido un concepto recurrente en literatura desde que el bardo lo emplease lo emplease por primera vez y no es difícil encontrar múltiples ejemplos al respecto. Encontramos un uso brillante en un texto de Joseph Conrad, con el que resulta difícil no identificarse:

Who knows what true loneliness is – not the conventional word, but the naked terror? To the lonely themselves it wears a mask. The most miserable outcast hugs some memory or some illusion. Now and then a fatal conjunction of events may lift the veil for an instant. For an instant only. No human being could bear a steady view of moral solitude without going mad. (Conrad, 1964: 38)

La imagen de la máscara que necesitamos llevar en público para ocultar nuestro verdadero Yo es también común en la historia literatura. En *The Pale King* vemos un ejemplo similar de cómo, aunque no como máscara, la soledad sí que distorsiona la imagen que se proyecta al mundo: «I can remember my father's hat now almost better than his face under it. I used to spend time imagining what my father's face looked like when he was alone (TPK, 159). No resulta complicado encontrar trazos también de soledad en otra de las novelas canónicas estadounidense, *The Great Gatsby*: cabe incluso sugerir que es, igual que veíamos en el caso de *Moby-Dick* en el epígrafe anterior, la fuerza que pone todo el trama de la novela en movimiento. Buena parte de las acciones de Nick Carraway (una persona capaz de sentirse sola en medio de una fiesta, como cierto personaje de *Infinite Jest*) se explican en su esfuerzo de escapar de la soledad: «At the enchanted metropolitan twilight I felt a haunting loneliness sometimes, and felt it in others—poor young clerks who loitered in front of windows waiting until it was time for a solitary restaurant dinner—young clerks in the dusk, wasting the most poignant moments of night and life» (Fitzgerald, 2004: 57).

Llama la atención cómo una fuerza sobre el papel tan castrante tiene la capacidad de ejercer de motor en narrativas tan dispares como *Moby-Dick*, *The Great Gatsby* o *The Pale King*. Para poder explicar este aparente oxímoron debemos recurrir a Kierkegaard, en una línea que incluso aparece citada en TPK: «*Strange that boredom, so still and static, should have such power to set things in motion*» (Kierkegaard, 1992: 464, en cursiva cuando aparece en TPK). Así como antes hemos separado los distintos conceptos de soledad que funcionan en inglés, debemos resaltar que resulta una labor

harto complicada diferenciar los conceptos de aburrimiento y soledad, ya que en múltiples ocasiones uno es la causa y otro el efecto y en otras tantas ocasiones se intercambian los papeles. Tanto es así que dos fuentes secundarias consultadas para el desarrollo de esta tesis, *A Philosophy of Boredom* y *A Philosophy of Loneliness* aparecen firmadas por el mismo autor: el ya citado filósofo noruego Lars Svendsen. Pero volvamos a Kierkegaard. Sobre el vacío existencial, el aburrimiento y la infelicidad, pocos textos nos resultan tan útiles como *Either/Or*, escrito cuando el danés solo tenía 30 años de edad. La primera parte del tratado habla sobre estética, pero es la segunda, que se centra en la ética y en la manera de llevar una vida correcta social y moralmente la que más nos atañe. «To be isolated is always to assert oneself numerically; when you assert yourself as one, that is isolation» (Kierkegaard, 1992: 291), de esta manera tan aparentemente sencilla describe la soledad el filósofo. Merece la pena comparar la cita con una secuencia de TPK, en la que DFW afirma que: «What my problem is is the way it seems that we as individual citizens have adopted a corporate attitude. That our ultimate obligation is to ourselves. That unless it's illegal or there are direct practical consequences for ourselves, any activity is OK» (TPK, 137), vemos que en este pasaje, además de señalar el problema del individualismo en el mundo actual, el propio Foster Wallace, en una lectura casi marxista, critica que las personas hayan adoptado una *corporate attitude*, en otras palabras, que el mercado haya conseguido dar de lado al sujeto y rellenar todos los espacios del tiempo y del imaginario global. Esta problemática no es exclusiva de los personajes de la novela, sino que es un problema común en el capitalismo de multinacionales en el que nos hayamos inmersos: «we know that we are caught within these more complex global networks, because we palpably suffer the prolongations of corporate space everywhere in our daily lives» (Jameson, 1991: 262). A este respecto resulta especialmente provechoso regresar un momento a *El Spleen de París* que citábamos en el epígrafe anterior; en el poema convenientemente titulado *La Soledad*, vemos:

Sé que el Demonio frecuenta gustoso lugares áridos y que el espíritu de la muerte y de lubricidad se inflama maravillosamente en las soledades. Pero cabría la posibilidad de que esta soledad sólo fuese peligrosa para el alma ociosa y que divaga, quien la puebla con sus pasiones y quimeras (...) “¡La gran desgracia de no poder estar solo!”..., dice en algún sitio la Bruyère, como para

avergonzar a todos aquellos que corren para olvidarse entre la muchedumbre, temiendo, sin duda, no poder soportarse a sí mismos. (Baudelaire, 2000: 393-394)

Lo que olvidan estos que corren entre la muchedumbre para olvidarse de su propia soledad olvidan algo que el propio Baudelaire señala en el poema *Las Multitudes*: «Multitud y soledad, términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en medio de una atareada muchedumbre» (Baudelaire, 2000: 368).

En las páginas anteriores ha quedado patente así que la soledad es una problemática que ha tenido una manifestación relativamente reciente en literatura, pero no es descabellado suponer que, a pesar de carecer de una palabra con la que ponerle nombre, es una problemática que ha asolado a la humanidad desde el principio de los tiempos. Kierkegaard lo refleja con una concisa y acertada historia, en la que une aburrimiento y soledad en unas pocas líneas:

The gods were bored so they created man. Adam was bored because he was alone, so Eve was created. From that time boredom entered the world and grew in exact proportion to the growth of population. Adam was bored alone, then Adam and Eve were bored in union, then Adam and Eve and Cain and Abel were bored *en famille*, then the population increased and the peoples were bored *en masse*. (Kierkegaard, 1992: 465-466)

El aburrimiento y la soledad serían así características inherentes del ser humano desde el principio de los tiempos y, como hemos visto anteriormente, el desarrollo de los medios de comunicación de masas no haría más que dificultar esta problemática, separar aún más a los sujetos: el aburrimiento *en masse* que señala Kierkegaard es solo una forma más de alienar a los individuos y, en lugar de tender puentes entre ellos, tan solo contribuye a que la posibilidad de conexión real sea incluso más remota. Adorno y Horkheimer ya advirtieron también de este problema al desarrollar su concepto de cultura de masas. Apoyándose en el ejemplo de Odiseo para ilustrar la corrosión del sujeto, los filósofos utilizan la comparación con otro sujeto literario del que ya hemos hablado anteriormente y que resulta fundamental para exponer el caso de la soledad del sujeto: el Crusoe de Defoe:

Por eso, a la socialización universal, tal como la esbozan el viajero Odiseo y el industrial-solitario Robinson, pertenece ya desde el principio la absoluta soledad, que se manifiesta al final de la era burguesa. Socialización radical significa alienación radical. Tanto Odiseo como Robinson tienen que ver con la totalidad: aquél la recorre y éste la crea. (Adorno, 2007: 113)

Así, siguiendo la línea de pensamiento de Adorno, el sujeto de la posposmodernidad que nos incumbe, reflejado en los personajes de TPK, también tiene que ver con la *alienación radical*, como las fuentes literarias de las que bebe, y también tiene que ver con la totalidad, pero, a diferencia de Odiseo y Robinson, ni la crea ni la recorre: más bien se *recrea* en ella, el sujeto es plenamente consciente de absoluta alienación, vive con ella, se obsesiona con ella y se aburre de ella. Por supuesto, la alienación de este sujeto es ordinaria<sup>70</sup>, no hay excepcionalidad ni casi *personalidad* alguna en esta soledad contemporánea. En un apartado anterior citábamos un texto del libro de cuentos *Oblivion*, que nos ayuda a poner esto en perspectiva: «The fact is that we're all lonely, of course (...) It's not special at all, we've all got it». El sujeto fosterwalliano se nos presenta así ajeno al resto de la sociedad, casi abandonado a su suerte: «What if he was simply born and destined to live in the shadow of Total Fear and Despair, and all his so-called activities were pathetic attempts to distract him from the inevitable?» (TPK, 14). Todo en el sujeto se encuentra influenciado por esta imposibilidad de encontrar compañía; la soledad se funde en la conciencia con tanta fuerza que es incluso capaz de determinar la forma en que almacenamos nuestros recuerdos: «I remember almost none of early childhood, mostly just weird little isolated strobes. The more fragmented the memory is, though, the more it seems to feel authentically mine, which is strange» (TPK, 162). El verdadero ser lucha así por encontrar formas de expresión, por escapar de la prisión impuesta por la sociedad, independientemente de cómo sea realmente:

he felt a bit sad about it, as well as relieved, plus guilty about the various lies of the excuses he gave, and also lonely and a bit tragic, like someone in the rain outside a window looking in, but also creepy and disgusting, as though his secret

---

<sup>70</sup> Entiéndase ordinaria como común o *unexceptional*. Quizá la mejor definición sobre esta ser “fotocopiado” del capitalismo tardío la encontramos en la novela de Palahniuk tornada en película de culto: «You are not a beautiful and unique snowflake. You are the same decaying organic matter as everyone else, and we are all part of the same compost pile» (Palahniuk, 1996: 223).

inner self was creepy and the attacks were just a symptom, his secret inner self was creepy and the attacks were just a symptom, his true self trying to literally leak out (TPK, 99)

La lucha por realizar contacto con otro ser humano se antoja imposible como hemos visto anteriormente. En otro excelente ejemplo de narrativa sobre la soledad (llama la atención la proliferación del tema en las últimas décadas, especialmente dentro de EE.UU.), *The Invention of Solitude*, el protagonista habla sobre su padre y sobre la incapacidad absoluta de llegar hasta él: «Impossible, I realize, to enter another's solitude. If it is true that we can ever come to know another human being, even to a small degree, it is only to the extent that he is willing to make himself known» (Auster, 2007: 42).

En un capítulo compuesto de entrevistas a diferentes trabajadores del IRS, completamente anónimos y solo identificados por un código numérico, una de las voces de una clave para interpretar no solo el tema crucial de la soledad, sino la totalidad de la obra que aquí analizamos. El personaje cuenta en primera persona que ha intentado escribir una obra («would be a totally real, true-to-life play») en la que un trabajador de Hacienda estaría mirando y trabajando con diferentes formularios oficiales. El escenario sería minimalista, con una mesa corriente y un reloj detrás de él: «He sits there longer and longer until the audience gets more and more bored and restless, and finally they start leaving, first just a few and then the whole audience, whispering to each other how boring and terrible the play is. Then, once the audience have all left, the real action of the play can start» (TPK, 106). El propio personaje termina la confesión, añadiendo que no tiene idea de la acción que acontecerá después, si será una obra realista o todo lo contrario, pero «it's the only way to explain it». Por supuesto, la voz sabe que la obra sería auténticamente *unperformable*, quizá en el mismo sentido en que *The Pale King* es *interminable*, no para el lector sino para el propio autor.

¿Qué nos queda, entonces? En una búsqueda perenne del héroe digna de Joseph Campbell, la propia novela trata de hallar una respuesta, un “salvador”, hasta el punto de reflejar a los trabajadores del IRS como auténticos cowboys del siglo XXI: «romanticization of the unattached lifestyle of somebody who goes from Post to Post at

the institutional whim of the Service, like a cowboy or a mercenary» (TPK, 459), pero la realidad última es bastante menos superficial que esta. En uno de los pasajes más brillantes, hacia la mitad de la novela, se nos señala que los héroes, efectivamente, continúan existiendo hoy en día, con la salvedad de que debemos buscarlos de un modo diferente que hasta ahora:

gentlemen, here is a truth: Enduring tedium over real time in a confined space is what real courage is. Such endurance is, as it happens, the distillate of what is, today, in this world neither I nor you have made, heroism. Heroism. [...] Gentlemen, welcome to the world of reality —there is no audience. No one to applaud, to admire. No one to see you. Do you understand? Here is the truth — actual heroism receives no ovation, entertains no one. No one queues up to see it. No one is interested. [...] Learn it now, or later — the world has time. Routine, repetition, tedium, monotony, ephemeracy, inconsequence, abstraction, disorder, boredom, angst, ennui — these are the true hero's enemies, and make no mistake, they are fearsome indeed. For they are real. (TPK, 229-231)

Lo único que puede hacer el individuo en el siglo XXI, en la época del ruido de la información, de la sobrecarga, de la deshumanización, de la tecnología que aísla y aliena, es convertirse, como decía DFW en su Kenyon Commencement Speech, en «king of a skull-sized kingdom». La atención se convierte de este modo en uno de los bienes más preciados para cualquier ser humano, como pone de relieve esta conversación entre dos personajes en un bar; uno de los personajes intenta establecer contacto con el otro fuera del horario laboral, fuera de la oficina del IRS y, en lugar de ello, se encuentra con alguien incapaz de empatizar con él y de mantener una conversación fuera de las matemáticas diarias:

‘I’m talking about loneliness and people paying attention to you or not and you launch into this whole long like thing about radio expense protocols and it turns out the point of the whole thing is only that there’s procedural stuff you don’t know?’ (...) ‘What do you imagine is going through the other person’s mind when you’re ranting like that? Do you just automatically assume they’re interested? Who cares about radio accounting if you’re not tasked to it?’ (TPK, 464)

Pero, ¿y si esta inclinación hacia la soledad fuera un rasgo fundacional del estado norteamericano? Es más, ¿y si fuera un tic, una sombra que acompaña a cualquier estado democrático? Alexis de Tocqueville ya lo advertía a mediados del siglo XVIII en

su archiconocido *Democracy in America*: «Thus, not only does democracy make each man forget his ancestors, but it hides his descendants from him and separates him from his contemporaries; it constantly leads him back toward himself alone and threatens finally to enclose him entirely within the solitude of his own heart» (De Tocqueville, 2010: 884), a este respecto, el texto nos interpela desde ultratumba con algo que suena hoy tan pertinente y acertado como entonces, y eso que el «leads him back toward himself alone» es precisamente lo que llevamos analizando en el presente epígrafe. Siguiendo con Tocqueville, hacía la fecha en que compuso el monumental *Democracy*, escribía en una carta a Madame Swetchine:

You could not imagine, Madame, the pain and often the cruelty I experience in living in this moral isolation, to feel myself outside the intellectual community of my time and my country. Solitude in a desert would seem to me less harsh than this sort of solitude among men. (De Tocqueville, 1985: 326)

Que la soledad en el desierto es menos dolorosa que la que se experimenta rodeado por otros seres humanos es una bella forma de reflejar precisamente una de las conclusiones de *The Pale King*, la de la propia soledad interior de la que en múltiples ocasiones resulta imposible escapar –nótese la similitud de la metáfora con el poema de *La Soledad* antes citado de Baudelaire–. También es una forma de expresarlo similar a la que llegaría, algunos siglos después que Tocqueville, el filósofo Kierkegaard: «I am alone, as I have always been; abandoned not by men, that would not pain me, but by the happy spirits of joy who in countless hosts encircled me, who met everywhere with their kind, pointed everywhere to an opportunity» (Kierkegaard, 1992: 111-112), es así, una soledad endógena<sup>71</sup> la que nos aflige de una manera más profunda. No se le escapa esta problemática a Tocqueville, que asegura en otra carta, esta enviada a Gustave de Beaumont: «I leave you to judge whether I took pleasure in returning to my home after this pestered life that I have been leading and after the real solitude in which I had been living without ever being alone» (De Tocqueville, 1985: 259). Paradójicamente, cabe

---

<sup>71</sup> Svendsen cita varias formas de clasificar la soledad en su *A Philosophy of Loneliness*, emocional/social, crónica/situacional/transitiva... pero de todas estas, la que nos resulta más rica para los propósitos de esta tesis es la diferencia entre soledad endógena y exógena. Aunque la diferencia entre ambas a veces puede resultar difusa, en general una es la que tiene su origen en acontecimientos *externos* al sujeto y la otra está causada principalmente por problemas *internos* de la persona.

argumentar que no hay objeto externo que refleje más este pesar interior que los libros, como expone Paul Auster en la novela anteriormente mencionada:

Every book is an image of solitude. It is a tangible object that one can pick up, put down, open, and close, and its words represent many months, if not many years, of one man's solitude, so that with each word one reads in a book one might say to himself that he is confronting a particle of that solitude. A man sits alone in a room and writes. Whether the book speaks of loneliness or companionship, it is necessarily a product of solitude. (Auster, 2007: 250)

DFW no era optimista respecto a la posibilidad de escapar de este aislamiento, más bien lo concebía como un elemento fundamental de la existencia humana actual, como desvela la frase de Hal Incandenza que analizábamos en el epígrafe de *Infinite Jest*: «is what we all have in common, this aloneness». Sin embargo, se adivina en *The Pale King* un intento de escapar de esta problemática y, a pesar de ser un esfuerzo inacabado, es posible ver la solución que propone el autor, el antónimo que se figura para la soledad, que no es otro que el que veíamos en el epígrafe anterior para huir del aburrimiento: la atención. La única forma de alcanzar la felicidad, se nos dice a dos páginas del final de la novela, es mediante la atención:

Drinion is *happy*. Ability to pay attention. It turns out that bliss—a second-by-second joy + gratitude at the gift of being alive, conscious—lies on the other side of crushing, crushing boredom. Pay close attention to the most tedious thing you can find (tax returns, televised golf), and, in waves, a boredom like you've never known will wash over you and just about kill you. Ride these out, and it's like stepping from black and white into color. Like water after days in the desert. Constant bliss in every atom. (TPK, 546)

Una conclusión similar a la que llega Kierkegaard, cuando habla de la necesidad de las limitaciones para vencer al aburrimiento: «The more you limit yourself, the more resourceful you become. A prisoner in solitary confinement for life is most resourceful, a spider can cause him much amusement» (Kierkegaard, 1992: 478), y también Pascal<sup>72</sup>, cuando dice que: «De ahí viene que gusten tanto a los hombres el ruido y el jaleo; de

---

<sup>72</sup> Y es que la cercanía de ambos pensadores se deja sentir en este tema en varias ocasiones. Cuando Kierkegaard dice que «Boredom is a root of all evil» es imposible no recordar la cita que rescatábamos anteriormente de Pascal en la que afirma que el aburrimiento «no dejaría de brotar del fondo del corazón, donde tiene raíces naturales».



aquí viene el que la prisión sea un suplicio tan horrible; de aquí viene que el placer de la soledad sea una cosa incomprensible» (Pascal, 1976: 37). En definitiva, el fijarse limitaciones (obsesión tan del OuLiPo) parece ser la única salida, focalizar la atención de la mente es la única herramienta a nuestra disposición.

## 5. NOT ANOTHER WORD. A MODO DE CONCLUSIÓN

However tedious and sketchy all this is, you're at least getting an idea, I think, of what it was like inside my head. If nothing else, you're seeing how exhausting and solipsistic it is to be like this. (*Oblivion*, 155)

None had delivered any significant relief from the pain and feelings of emotional isolation that rendered the depressed person's every waking hour an indescribable hell on earth, and many of the medications themselves had had side effects which the depressed person had found intolerable. (*Brief*, 34)

Ultramodernismo, modernismo tardío (o tardomodernismo), alto modernismo, metamodernismo, altermodern, súpermodernismo, modernismo líquido, sobremodernidad, hipermodernidad... pocas corrientes artísticas acumulan más sucesores postulados por derecho propio que el posmodernismo. Resulta difícil encontrar, en la historia de la literatura, un periodo con una permanencia temporal tan reducida —menos de la mitad del *corto siglo XX* que proclamó Hobsbawm— que, sin embargo, haya generado tal explosión de candidatos a tomar el testigo. En esta guerra de sucesión (que no alcanza a secesionar) artística todos los candidatos exhiben poderosos argumentos para terminar siendo el adaptado como canónico. Nuestra intención al sacar a la palestra el término posposmodernismo es doble: por un lado unir una propuesta más a la ya de por sí larga lista de nomenclaturas para aquello que, a fin de cuentas no deja de ser *la contemporaneidad*, es decir, agregar madera a la pira funeraria en la que arde el posmodernismo, añadir argumentos que conduzcan a la fijación de un mundo *más allá* de lo posmoderno y, por otro lado, al elegir la doble prefijación pospos- (con o sin 't' al final) buscamos expresar la superación temporal y categórica de su predecesor, sí, pero también perseguimos atraer la atención sobre la llamada que subyace en el título: el *retorno al modernismo*, es decir, la doble llamada a la negación conduce a la afirmación. La pretensión de superación del posmodernismo no es un aporte original del presente trabajo: se trata de un ámbito ya explorado, la frescura del presente texto radica en la propuesta realizada. El profesor de Jeffrey T. Nealon publicó en 2012 un libro —de fuertes raíces jamesonianas, como resulta evidente desde el mismo título— en el que ya postulaba el concepto: *Post-*

*postmodernism, or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. El trabajo de Nealon nos resulta francamente rico e interesante, esencialmente en sus pasajes musicales y en su papel de “actualizador” de las tesis de Jameson (cosa que el propio Fredric se encarga de hacer); Nealon señala con acierto y profundiza una de las mayores virtudes de este texto clave: que el posmodernismo es menos una corriente estética que una fase del capital. Así, aunque el autor no lo verbaliza de esta manera, no es difícil ver que el capitalismo exacerbado de la segunda mitad del siglo XX es el equivalente del posmodernismo jamesoniano, mientras que la vertiente neoconservadora que hoy en día domina la política y la sociedad, marcada por el *boom* de las nuevas tecnologías —en sí demasiado complejo como para analizarlo aquí en todas sus facetas en detalle— corresponde con el posposmodernismo de Nealon. Nuestra tesis, sin embargo, se separa de la del profesor en un punto fundamental, eje sobre el que pivotan ambos razonamientos: nosotros consideramos el posposmodernismo como un necesario (y matizado) regreso a las posiciones modernistas, mientras que para él: «post-postmodernism marks an intensification and mutation within postmodernism (which in its turn was of course a historical mutation and intensification of certain tendencies within modernism)» (Nealon, 2012: 12). Estos *senderos que se bifurcan* podrían ser una versión europea frente a una versión norteamericana del problema a tratar —basta mirar la nómina de autores modernos, eminentemente europeos, frente a la de autores posmodernos, fenómeno que triunfa con especial intensidad en Estados Unidos—, pero marcan sin duda una diferencia de base entre nuestras concepciones. La otra, claro está, es el trabajo de DFW, a quien el autor no menciona y que es el foco de toda nuestra concepción. Nealon opta por insuflar nueva vida al posmodernismo mientras nosotros nos decantamos por tomar sus enseñanzas para lograr un tecnológico retorno al modernismo. La obra de David Foster Wallace gira, espero haberlo dejado patente a lo largo de estas páginas, en torno a dos temas fundamentales: el entretenimiento (y su opuesto, el aburrimiento) y la soledad. La narrativa del autor gira sobre esos ejes, los explora, los combina y trata de encontrar soluciones para paliar sus efectos en el ser humano contemporáneo. Todos los demás problemas existenciales, el resto de disquisiciones o situaciones de los personajes que creó parecen derivar de estas dos matrices. En caso de que los argumentos aquí aportados parezcan insuficientes siempre

podemos acudir a una voz acreditada. El editor de *Infinite Jest*, Michael Pietsch, escribe en el prólogo a la póstuma *The Pale King*: «David set out to write a novel about some of the hardest subjects in the world —sadness and boredom—and to make that exploration nothing less than dramatic, funny and deeply moving» (TPK, IX-X). Aburrimiento y soledad. El aburrimiento es, por supuesto, el anverso necesario al entretenimiento y la salida que creyó encontrar David con su última novela. Estos dos temas, sin embargo, aunque Pietsch sostenga que constituyen los ejes de *The Pale King*, son en realidad —a mi entender— una constante a lo largo de toda su producción. Como apuntaba anteriormente, otros problemas aparecen con frecuencia en sus textos, pero entiendo que son producto, combinación o derivado de estos dos anteriores. La prosa de DFW en general y la de *Infinite Jest* en particular se puede leer también como el fracaso del ideal de vida americano, al igual que hiciera Fitzgerald con *The Great Gatsby*. En una ocasión, nuestro autor confiesa que buena parte de sus problemas y depresiones durante su etapa de adulto se debieron a que: «This was more just, I think I had lived an incredibly American life» (*Although*, 66). En otras palabras, la idea del *self-made-man*, la idea de que el éxito garantiza la felicidad, de que alcanzar las metas nos convierte en mejores personas, queda desmontada al leerlo. Las *cosas* no dan la felicidad, defiende, simplificando el mensaje a su mínima expresión, DFW. Vemos esta explicación condensada en un solo párrafo de *Infinite Jest*, que casi valdría para resumir por completo la trayectoria vital de su alma mater:

One, one is that you attain the goal and realize the shocking realization that attaining the goal does not complete or redeem you, does not make everything for your life “OK” as you are, in the culture, educated to assume it will do this, the goal. And then you face this fact that what you had thought would have the meaning does not have the meaning when you get it, and you are impaled by shock. We see suicides in history by people at these pinnacles (IJ, 680)

En el conjunto de preocupaciones de DFW otra de las que ocupa un lugar predominante —resulta evidente merced a su trayectoria narrativa y a la semblanza biográfica que trazamos al principio— es el suicidio. Toda su creación se puede interpretar como un impulso para mantenerse con vida, como una constante conversación (a medio camino entre un monólogo consigo mismo y un diálogo con el lector, como defendía en una cita

anterior Paul Giles) para encontrar motivos para vivir. Algo parecido a lo que escribió Camus para abrir su famoso *El mito de Sísifo*: «No hay sino un problema filosófico realmente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no la pena de ser vivida equivale a responder a la cuestión fundamental de la filosofía» (Camus, 1981: 13). Aunque intentemos alejarnos de esta perspectiva y olvidar sus circunstancias personales para la lectura de sus textos —algo que a nuestro parecer se logra, dentro de lo razonable—, el suicidio es un hecho demasiado chocante, importante y trascendente como para obviarlo completamente. La salida vital de un escritor que basaba buena parte de su literatura, precisamente, en luchar para continuar viviendo, es un hecho traumático. La literatura era el último y, a la postre, fallido refugio del autor. Desde una perspectiva egoísta esto nos hacemos plantearnos ciertas preguntas a nosotros mismos. El argentino Rodrigo Fresán dijo algo parecido en el obituario que le dedicó a David Foster Wallace poco después de su fallecimiento: «O tal vez todo sea mucho más sencillo y hasta un poco vulgar e inconfesable: tal vez lo que perturba del suicidio de alguien a quien uno respeta o quiere o admira es que sirve, siempre, precisa o veladamente, como el reflejo más o menos posible del propio suicidio» (Fresán, 2008). El sentimiento de soledad que impregna toda la obra de DFW está lejos de ser un hecho aislado para el habitante de la contemporaneidad, y ya se deja sentir también por ejemplo en la obra de Marc Augé, de quien ya hemos hablado, y que señala en su *No-lugares*: «[la sobremodernidad] impone en efecto a las conciencias individuales experiencias y pruebas muy nuevas de soledad, directamente ligadas a la aparición y a la proliferación de no lugares» (Augé, 2000: 97), lo cual abre una pregunta preocupante, ¿conduce el tardocapitalismo irremediablemente a la soledad? ¿Es la depresión la forma de expresión personal que cobra el neoconservadurismo y el suicidio el gran tabú colectivo que el espectáculo intenta ocultar? Son estas cuestiones que sobrepasan lo puramente literario, pero cabe bosquejar en la narrativa de Foster Wallace trazos de respuesta. El autor parece descubrir lo que Bertrand Russell señalaba en su autobiografía, a saber, que: «Everyone who realizes at all what human life is must feel at some time the strange loneliness of every separate soul; and then the discovery in others of the same loneliness makes a new strange tie, and a growth of pity so warm as to be almost a compensation for what is lost» (Russell, 1998: 173). Pero antes de llegar a una conclusión definitiva sobre este

aspecto, quizá el de mayor importancia para el presente trabajo, debemos cerrar otras ideas que hemos abierto en el transcurso de estas páginas: las más apegadas a *The Pale King* como son la tecnología y la soledad o la imposibilidad de conectar con otros. Hemos comentado ya en profundidad las ideas de Heidegger y, sin embargo, nos vemos en la obligación de recuperar su ensayo tecnológico con un extracto con el que coincidimos de un modo especial:

What is dangerous is not technology. There is no demonry of technology, but rather there is the mystery of its essence. The essence of technology as a destining of revealing, is the danger (...) The threat to man does not come in the first instance from the potentially lethal machines and apparatus of technology. The actual threat has already affected man in his essence. The rule of Enframing threatens man with the possibility that it could be denied to him to enter into a more original revealing and hence to experience the call of a more primal truth. (Heidegger, 1977: 28)

El peligro no reside tanto en la tecnología como *en el uso* de la tecnología, esto es, en la concepción mental que se tenga de esta: la clave es ser capaces de contextualizar estos éxitos de la inventiva humana y *ponerlos a nuestro servicio* y no al revés. Vemos cómo encaja aquí a la perfección la *atención* fosterwalliana, sin duda el gran hallazgo de *The Pale King*, y con el que explica algo similar al *Gestell* heideggeriano, con el que el alemán nos alerta sobre la tecnología tal que así:

Then there might go hand in hand with the greatest ingenuity in calculative planning and inventing indifference toward meditative thinking, total thoughtlessness. And then? Then man would have denied and thrown away his own special nature—that he is a meditative being. Therefore, the issue is the saving of man’s essential nature. Therefore, the issue is keeping meditative thinking alive (Heidegger, 1966: 56)

Matthew Crawford, en un trabajo que ya hemos citado, claramente influenciando por DFW, explora temáticas similares y acuña un término que bien podría acompañar a nuestro posposmodernismo como definición del sistema económico imperante :«Capitalism has gotten hip to the fact that for all our talk of an information economy, what we really have is an attentional economy, if the term “economy” applies to what is scarce and therefore valuable» (Crawford, 2014: 11), la sociedad actual es así, para Crawford, *the Age of Distraction*, en el que estamos constantemente asediados por

elementos que buscan captar nuestra atención. En este contexto, vemos que resuena aún con más fuerza la aseveración de Foster Wallace, cuando establecía que «we reserve for that attention the status of a commodity». Cerrábamos el apartado dedicado al aburrimiento en *The Pale King* con una cita de Kant con la solución a este problema: *crecer*, hacerse responsable de los actos de uno mismo y, en definitiva, *convertirse en adulto*. Varios siglos antes que el filósofo prusiano, en la inmortal *King Lear*, ya un personaje de Shakespeare bosquejaba una reflexión similar: Edgar, hijo del duque de Gloucester, intentando disuadir a su padre del suicidio, le espeta «Men must endure their going hence even as their coming hither. Ripeness is all» (Shakespeare, 1992b: 244-245). La *mayoría de edad autoconsciente* de Kant es así la *madurez shakespeariana*<sup>73</sup>. Foster Wallace lo expresa de una manera más prosaica, pero, en el fondo, podemos apreciar la misma idea actualizada a un modo de expresión actual con: «Although at a certain point you have to just suck it up and play the hand you're dealt and get on with your life, in my opinion» (TPK, 207). La respuesta que encuentra el autor, la salida que plantea David Foster Wallace a los problemas solipsistas del mundo actual, recaen en la literatura, en el arte. Aunque terminase siendo insuficiente, considero necesario que atendamos a esta perspectiva vital una última vez antes de dar el trabajo por concluido. «Fiction is about what it means to be a fucking human being», dijo DFW en la entrevista que concedió a Larry McCaffery. El escritor creía en una narrativa más allá del posmodernismo, tan a menudo obsesionado consigo mismo y con los juegos metatextuales; DFW defendía una vuelta a los orígenes y pone como modelo en uno de sus ensayos<sup>74</sup> a uno de los grandes escritores rusos: «The big thing that makes Dostoevsky invaluable for American readers and writers is that he appears to possess degrees of passion, conviction, and engagement with deep moral issues that we —here, today— cannot or do not permit ourselves» (Consider, 271); se alinea así del lado de Dostoyevski y busca en sus creaciones literarias, más que la inventiva formal, el juego o el puro metatexto, tratar lo que para él son las grandes problemáticas del ser humano. De toda su narrativa, quizá ninguna esté tan cercana a la producción de Wallace como

<sup>73</sup> A efectos de esta tesis resulta estéril ahondar en el significado de esta célebre línea del Bardo, pero la contraposición del «Ripeness is all» frente al «Readiness is all» hamletiano queda de sobra reflejada en Bonnefoy, Y. (1986) «Readiness, Ripeness: Hamlet, Lear», *New Literary History*, vol. 17, nº3, primavera, pp. 477-491.

<sup>74</sup> El ensayo tiene por título *Joseph Frank's Dostoevsky*, y aparece en *Consider the Lobster*, pp. 255-274.

*Los hermanos Karamazov*, cuyos paralelismos con *Infinite Jest* ya hemos citado y resultan incuestionables. En la última novela del autor encontramos esa joya de la Literatura que es *El Gran Inquisidor*, del que consideramos interesante rescatar dos fragmentos que tienen claros paralelismos con las inquietudes fosterwallianas: «Nada hay más seductor para el hombre que la libertad de su conciencia, pero nada hay tampoco más atormentador» (Dostoyevski, 2013: 410), en el que podemos ver reflejado el *entertainment* que casi acaba con Hal Incandenza, o este otro pasaje sobre los peligros de la libertad: «Ninguna ciencia les proporcionará pan mientras permanezcan libres, al fin pondrán su libertad a nuestros pies y dirán: “Mejor es que nos esclavicéis, pero dadnos de comer”» (Dostoyevski, 2013: 408). Vemos aquí la problemática ya analizada sobre la libertad de elección que, a fin de cuentas termina, solo genera mayor dependencia de las cadenas. En el ensayo sobre el genio ruso, escrito poco después de la publicación de *Infinite Jest*, deja claro sus sentimientos acerca de la literatura norteamericana actual:

Part of the explanation for our own lit's thematic poverty obviously includes our century and situation. The good old modernists, among their other accomplishments, elevated aesthetics to the level of ethics — maybe even metaphysics — and Serious Novels after Joyce tend to be valued and studied mainly for their formal ingenuity. Such is the modernist legacy that we now presume as a matter of course that “serious literature will be aesthetically distanced from real lived life. Add to this the requirement of textual self-consciousness imposed by postmodernism and literary theory, and it's probably fair to say that Dostoevsky et al. were free of certain cultural expectations that severely constrain our own novelists' ability to be “serious.” (*Consider*, 271-272)

En definitiva, podemos afirmar que en sus creaciones, lo que busca DFW es: «addressing, and possibly alleviating, such real-world problems as cruelty, solipsism, loneliness, and depression» (Boswell, 2003: 208). La importancia capital del arte se puede sentir en todos sus escritos (quizá en menor medida en *The Broom of the System*, pero es mejor tratar aquella novela como un ejercicio de juventud; al fin y al cabo la escribió cuando tenía alrededor de 22 años). El arte es fundamental y, como apunta



DFW en un artículo sobre David Lynch<sup>75</sup>, busca hablar a otro ser humano: «art, after all, is supposed to be a kind of communication» (*Supposedly*, 199). Citando una frase de Don DeLillo, Foster Wallace aseguraba que «if serious reading disappears in this country, it will mean that whatever we mean by the term identity has ceased to exist» (*Although*, 104). Así pues, la literatura es un instrumento fundamental, quizá uno de los últimos todavía disponibles para el ser humano, de diferenciarse de la multitud y forjarse un *yo* único, crítico y diferenciado. Es por esto que la cruzada por salvar la concepción clásica de literatura, que precisamente el posmodernismo busca derrocar, es un pilar fundamental en su producción: la importancia del arte para salvar al ser humano se hace patente en numerosos fragmentos:

there's a certain set of magical stuff that fiction can do for us. There's maybe thirteen things, of which who even knows which ones we can talk about. But one of them has to do with the sense of, the sense of capturing, *capturing* what the world feels like to us, in the sort of way that I think that a reader can tell "Another sensibility like mine *exists*." Something else feels this way to someone else. So that the reader feels less lonely. (*Although*, 38)

La narrativa tiene así una función casi curativa, nos acerca a otras sensibilidades afines y nos hace ser *más humanos*, nos ayuda a habitar el mundo. Richard Sennett, de quien ya hemos hablado anteriormente y que nos resulta tan imprescindible para comprender las dinámicas del tardocapitalismo y su efecto en la literatura como Fredric Jameson, escribía este fragmento sobre la narrativa de los programadores en una sociedad alienada, un extracto que podría estar hablando sobre nuestra concepción —o la de DFW— del posposmodernismo y sus objetivos:

Así, su narrativa fue, de alguna manera, una especie de autocuración. En general, la narrativa sólo hace el trabajo de curar por su estructura, no por medio de consejos (...) La curación que produce la narrativa viene precisamente del compromiso con la dificultad. El trabajo terapéutico no limita su interés a hechos que se resuelven de la manera correcta. En cambio, una buena narrativa reconoce y prueba la realidad de todas las maneras erróneas en que puede salir la vida y, en efecto, sale (Sennett, 2010: 141)

---

<sup>75</sup> *David Lynch Keeps His Head*, en el volumen *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* pp. 146-212.

El avezado lector se habrá percatado que en el presente trabajo, filosofía y filología se reparten peso casi a partes iguales, lo que podría llamar la atención, tratándose de antemano de un trabajo sobre un autor de novelas. Daniel Grassian, que hace un análisis muy certero de *The Broom of the System* condensado en solo cinco páginas sobre la búsqueda del ser en la literatura norteamericana, abre su mínima semblanza biográfica sobre el autor con: «The son of a philosophy professor who was a student of Ludwig Wittgenstein's biographer and a grammar instructor, David Foster Wallace» (Grassian, 2003: 18). También sobre el propio *Broom*, asegura el propio autor: «how the entire book is a conversation between Wittgenstein and Derrida, and presence versus absence» (Although, 35). Zadie Smith, avanzada discípula de Wallace —con quien mantenía correspondencia— escribe un sentido capítulo póstumo en *Changing My Mind*, dedicado en especial a *Brief Interviews* y la mala acogida que tuvo en *The New York Times*, y habla precisamente sobre las dos pulsiones de la narrativa fosterwalliana: «the two sides of that chiasmus would be in constant tension. On the one side, his writing sought the emotive force of fiction; on the other, its formal, philosophical possibilities. These elements attracted him equally but his virtuosity (and his training) was in the latter, and there was always the risk that the philosophy would overwhelm the passion» (Smith, 2009: 451-452). La abundancia de literatura acerca del autor y su vínculo con la filosofía también debe hacer que se nos enciendan las alarmas. En un volumen sobre el autor subtítuloado *David Foster Wallace and Philosophy* encontramos: «one of the things Wallace's fiction consistently demonstrates is how problems customarily cordoned off into self-help or (in their high form) "psychology," are also philosophical problems, or have components that can be best treated philosophically» (Bolger y Korb, 2014: 142). Si aún quedase alguien dubitativo sobre la relación entre filosofía y David Foster Wallace a pesar de las páginas precedentes, baste para muestra un botón. Allard den Dulk en «Boredom, Irony, and Anxiety: Wallace and the Kierkegaardian View of the Self» (recogido en *David Foster Wallace and "The Long Thing"*) lo señala con una brevísima nota al pie, pero que a nuestro parecer es fundamental: «And when he came back to, he was flat on his back on the beach in the freezing sand, and it was raining out of a low sky, and the tide was way out» (IJ, 981) son las líneas finales de *Infinite Jest*, mientras que la desaparición del hombre en *The*

Order of Things, de Foucault, concluye «man would be erased, like a face drawn in sand at the edge of the sea» (Foucault, 2002b: 422). Este paralelismo entre las obras de los dos titanes es lo suficientemente denso como para merecer su propio y futuro trabajo, pero, de momento, baste decir que, mientras para Foucault el hombre es «an invention of recent date. And one perhaps nearing its end» (2002b: 422), en el caso de DFW el cierre en esta nota es solo aparentemente pesimista. El sujeto fosterwalliano está siendo “purificado” por el agua en una corriente baja y, habiendo transitado las 980 páginas anteriores, el lector de la novela sabe en este punto que el círculo no hace más que comenzar: Don Gately no termina tumbado en una playa sin nombre, ese más bien es su punto iniciático que le conducirá a reuniones de alcohólicos anónimos y a una firme intención de reconducir su existencia.

En *Dialéctica de la Ilustración* Adorno da una lectura muy interesante a uno de los textos fundacionales de la literatura universal, que no es otro que la Odisea. Con el nervio y la precisión que caracterizan la escritura del alemán, analiza uno de los primeros problemas que se encuentra Odiseo en su viaje de regreso, el incidente con los lotófagos, que, en el fondo, plantea algo similar a los episodios de las Sirenas y Circe. Los hombres que se alimentan de loto<sup>76</sup> no representan una amenaza para el resto de personas, sencillamente se ven regresados a un estado primigenio, en el que han perdido toda voluntad: «El que de ellos probaba su meloso dulzor, al instante perdía todo gusto de volver y llegar con noticias al suelo paterno; sólo ansiaba quedarse entre aquellos lotófagos, dando al olvido el regreso, y saciarse con flores de loto» (Adorno, 2007: 114). Como bien apunta Adorno, no es difícil ver el paralelismo entre estos lotófagos y los adictos a los estupefacientes de nuestra era, que optan por la ebriedad para escapar de la realidad: «Ese idilio es, en efecto, mera apariencia de felicidad, un obtuso vegetar, indigente como la existencia de los animales. En el mejor de los casos sería la ausencia de conciencia de la infelicidad. La felicidad, por el contrario, implica verdad» (Adorno, 2007: 114). Vemos así que buena parte de los fantasmas que atormentan a Wallace son universales y se encuentran en el imaginario colectivo desde tiempos de Homero: el núcleo que compone *Infinite Jest*, así como multitud de sus historias cortas, se leen

---

<sup>76</sup> No es causal que también haga referencia a los comedores de loto Baudelaire en el poema *El jugador generoso* que citábamos en el epígrafe 4.1.

desde esta óptica como un incidente homérico. La felicidad implica verdad, como apunta Adorno, y es precisamente esta sinceridad por la que aboga sin miramientos DFW en todas sus ficciones para tratar problemas que nos asaltan a todos, es *la verdad* una de las claves que extraen de las reuniones los adictos en *IJ*. La *verdad* reside en última instancia en saber atravesar la coraza para alcanzar el centro, como ya clamase el imperecedero Ahab: «If man will strike, strike through the mask! How can the prisoner reach outside except by thrusting through the wall?» (Melville, 1922: 157).

Si, como decía Hegel, lo falso es un momento de lo verdadero (Debord, 2012: 40), entonces en DFW, la adicción es un momento de la recuperación. Dicho de otro modo, es solo a través de los problemas (la adicción en unos casos, el tedio vital en otros), como los personajes logran desarrollarse en plenitud y obtener las herramientas que les servirán después para enfrentarse a la vida. El camino hacia la Ítaca final fosterwalliana está empedrado por pastillas antidepresivas y reposiciones de series de televisión antiguas. La “reivindicación” —o cuanto menos, correcta contextualización— de la televisión es otra de las mayores preocupaciones del autor. DFW no busca criticar completamente el entretenimiento, la televisión o la tecnología, simplemente les asigna el rol que les corresponde, como centro absoluto de la cultura de masas en la actualidad; un entretenimiento por definición pasivo y, solo a largo plazo y sin el debido control, nocivo. El propio DFW lo explica: «All I’m saying is that it’s shortsighted to blame TV. It’s simply another symptom. TV didn’t invent our aesthetic childishness here any more than the Manhattan Project invented aggression» (McCaffery interview). La televisión y la importancia que le concedemos es un síntoma más de los problemas fundamentales en la narrativa del autor a los que nos referíamos anteriormente: se trata del medio masivo por excelencia, precisamente, por la facilidad de consumo con la que se presenta y por la alienación implícita y que a menudo escapa de nuestra conciencia. La televisión es, en definitiva, el medio de comunicación que atrae a más personas, con todos los defectos que —con razón— se le achacan porque: «Television is the way it is simply because people tend to be extremely similar in their vulgar and prurient and dumb interests and wildly different in their refined and aesthetic and noble interests. It’s all about syncretic diversity: neither medium nor Audience is faultable for

quality» (Supposedly 37). Lo que une a los individuos de un país, casi más que una lengua, sostiene en algún momento un personaje de *Infinite Jest*, es el imaginario colectivo, los “momentos compartidos”; y el imaginario colectivo está hoy basado sin duda en la televisión, como también expresa en un ensayo: «Americans seemed no longer united so much by common beliefs as by common images: what binds us became what we stand witness to» (*Supposedly*, 42). La televisión iguala *por debajo* y queda instaurada como elemento de fabricación de imágenes. Los personajes de Foster Wallace son prueba de esa *espectacularización*: en este juego no existen diferencias entre la alta y la baja cultura: en *Infinite Jest* hay espacio para alusiones de todo tipo: desde Shakespeare, a *M\*A\*S\*H\**, Nabokov, *Hill Street Blues* o Georges Perec. Dicho de otro modo, en la novela no tiene sentido discriminar entre culturas de mayor o menor calado, ya que todas forman parte de nuestra consciencia, todas formas parte de esa amalgama de imágenes, recuerdos y sensaciones que constituyen el *yo* en el mundo contemporáneo. Tanto es así que vemos cómo un personaje en *The Pale King* tiene una especie de epifanía proustiana viendo *As The World Turns* en televisión:

‘You’re watching *As the World Turns*’—until I was suddenly struck by the bare reality of the statement. I don’t mean any sort of humanities-type ironic metaphor, but the literal thing he was saying, the simple surface level. I don’t know how many times I’d heard this that year while sitting around watching *As the World Turns*, but I suddenly realized that the announcer was actually saying over and over what I was literally doing. (...) It’s hard to explain. It was not even the obvious double entendre that struck me. This was more literal, which somehow had made it harder to see. All of this hit me, sitting there (TPK, 222-223)

La diferencia, como ya hemos explorado, no radica en las finalidades de ambos productos comunicativos, ya que todos son momentos en la percepción de la realidad, la diferencia radica en la finalidad que tienen: «*Except art*, is the thing. Serious, real, conscientious, aware, ambitious art is not a grey thing. It has never been a grey thing now. This is why fiction in a grey time *may not be grey*» (Both Flesh, 68). Es esta, en definitiva, la intención del posposmodernismo: abordar las problemáticas modernistas con herramientas de la posmodernidad, tomarse en serio —a sí misma y al mundo— en la época de la ironía y la sorna. Cita Augé un texto de Jean Starobinski, que define la esencia de la modernidad como: «Presencia del pasado en el presente que lo desborda y lo reivindica» (Augé, 2000: 81) y Terry Eagleton, que parece haberle leído contesta: «In

this social order, then, you can no longer have bohemian rebels or revolutionary avant-gardes because they no longer have anything to blow up» (Eagleton, 2003: 16), poniendo así de relieve el problema del posmodernismo, lo que Anderson denomina «Tarantinización», a saber, la paralizadora sensación de no tener algo contra lo que luchar y caer en el influjo de la influencia totalizadora. El fin de las grandes narrativas de Lyotard se torna así contra el sujeto, que no tiene algo a lo que adherirse para su definición personal, ni tan siquiera tiene un *cuándo* a lo que atenerse: a pesar de la concepción del francés, este final no se puede llevar por delante las *narrativas* en general, ya que: «We need narrative like we need space-time; it's a built-in thing» (Both Flesh, 52). La intención del posposmodernismo es, de este modo recobrar las posiciones modernistas, recobrar el interés por temas inmemoriales, luchar, en definitiva, por la *only good fight* que existe de Bukowski, a quien no cita Berman pero sin duda el concepto parece también explicitado aquí: «I believe that we and those who come after us will go on fighting to make ourselves at home in this world, even as the homes we have made, the modern street, the modern spirit, go on melting into air» (Berman, 1988: 348).

Los temas tratados por el autor, a estas alturas de la Historia de la Literatura, se podrían considerar manidos. *Robinson Crusoe*, que habitualmente es tenida por la primera novela en inglés, ya trataba el tema de la soledad y el solipsismo. Ian Watt lo señaló hace tiempo, e hizo hincapié en la importancia de este pasaje de la novela: «it seems to me that life in general is, or ought to be, but one universal act of solitude. Everything revolves in our minds by innumerable circular motions, all centering in ourselves... we love, we hate, we covet, we enjoy, all in privacy and solitude» (Watt, 1960). La importancia de la prosa fosterwalliana no consiste en la novedad u originalidad en buscar respuestas; su valor reside precisamente en la lucha por recuperar y replantear estas cuestiones, estas preocupaciones vitales que, de puro antiguo, se dan por sabidas. En otras palabras, DFW apela a un regreso al pasado, al tratamiento de temas fundamentales para el ser humano, y su importancia es su valentía en volver a disquisiciones que, como decía alguna cita anterior, no son «hip and cool», que quizá no tengan cabida en la concepción posmoderna de la literatura, pero que él siente necesario

explorar. La soledad, además, es algo más que un problema para él; habida cuenta de los extremos a los que llegó debido a la misma tal vez comparta la opinión de Lik, el personaje de aquel cuento de Nabokov: «Loneliness as a situation can be corrected, but as a state of mind it is an incurable illness» (Nabokov, 1997: 464). La soledad se ha instaurado casi como el modo de sentir básico en el actual panorama mediático, y de ella derivan varios problemas que denuncia el autor: la tristeza o la depresión de una sociedad cada vez más dependiente de la televisión, la dificultad que se experimenta a la hora de intentar establecer una relación significativa con otro ser humano, como de manera breve pero acertada ilustra el relato del autor que tiene por título *A Radically Condensed History of Postindustrial Life* que hemos recogido anteriormente. La solución pasa en parte por reclamar un sentido comunitario, como veíamos en el apartado 2.3.2, por protegernos de las inclemencias del presente tal y como dice Sennett: «Hoy, en el nuevo régimen, el uso de la palabra “nosotros” se ha vuelto un acto de autoprotección (...) es una ley casi universal que el “nosotros” puede usarse como defensa contra la confusión y la dislocación» (Sennett, 2010: 145).

Teniendo en cuenta lo que hemos analizado hasta el momento, no nos parece descabellado sostener que la narrativa de DFW constituye un todo y aún diferentes modos de expresar sus inquietudes y preocupaciones. Sus tres novelas se pueden leer (también sus cuentos cortos y sus ensayos, aunque en ellos sea más complicado apreciar la evolución) como tres respuestas diferentes a las preguntas que siempre le acuciaron. Así pues, *The Broom of the System* sería una primera aproximación, una obra aún necesitada de cierta maduración, el trabajo, si se quiere, de un joven brillante pero aún inexperto; *Infinite Jest* se erige como el punto central de su producción, donde más claramente encontramos un DFW alerta de los problemas propios de estar vivo hoy en día y donde aporta las primeras soluciones. En su tercera e inconclusa novela *The Pale King*, también la soledad y el entretenimiento (en su vertiente de aburrimiento) aparecen como problemas centrales con la salvedad de que, en esta ocasión, se ofrecen más soluciones que antes. Podemos leer *The Pale King* como un último intento desesperado de contactar con el mundo por parte de un autor que sabía que no le quedaba demasiado tiempo: «What if he was simply born and destined to live in the shadow of Total Fear

and Despair, and all his so-called activities were pathetic attempts to distract him from the inevitable?» (TPK, 14). Podemos, también, elegir un enfoque diferente y valorar las soluciones que plantea. La tecnología va a continuar avanzando inexorablemente, haciéndose cada vez más entretenida, más fácil de utilizar, más, si no se trata con cuidado, *deshumanizadora*. Sin embargo, aún quedan alternativas; una de ellas es el aburrimiento y la necesidad de aprender a convivir con él, convertirse en «king of a skull-sized kingdom», como decía el propio Wallace. Esto resulta evidente desde el momento en que sabemos que los protagonistas trabajan en la cima de la burocracia, en el aburrimiento supino del IRS. Hacia la mitad de la novela, encontramos un largo monólogo en el que quedan resumidos estos dos ítems, en uno de los fragmentos más emocionantes de la obra. No lo volveremos a reproducir dada su extensión, pero el lector con curiosidad puede regresar al apartado 4.2. para consultarlo. La conclusión aparece así, como si de un sendero de migajas se tratase, diseminada a lo largo de toda la novela, pero el resumen de las problemáticas planteadas, imbricadas con la tecnología y el tedio más absoluto, es que: «heroism receives no ovation, entertains no one. No one queues up to see it».

El modernismo de Le Corbousier propuso derruir París en 1920 y empezar de cero. Nosotros somos menos ambiciosos y no le deseamos este mal a la capital francesa. Más bien nos posicionamos del lado de Venturi y su esfuerzo por *aprovechar la arquitectura existente* o, dicho de otro modo, de aprender de las corrientes anteriores para poder avanzar. Frank Kermode, en su análisis sobre el modernismo, habla sobre Virgilio y la Odisea, y aquello a lo que Dante se refería como *il punto a cui tutti li tempi son presenti*; es la nuestra una posición similar, en la que cambiamos el *presenti* dantesco por un *moderni*: es tan imposible escapar del presente como escapar de la modernidad. Como diría Deleuze en *Post-Scriptum sobre las sociedades de control*: «No hay tiempo para la espera o el temor, hay que buscar nuevas armas»<sup>77</sup> y es esto precisamente lo que pretende, desde nuestro punto de vista, Foster Wallace en toda su narrativa, originar lo que él denomina «a dark new enlightenment» (Both Flesh, 65). Reincidimos en otra cita

---

<sup>77</sup> La traducción de esta frase aparece en la edición española de *La revolución molecular*, de Félix Guattari, a cargo de Errata Naturae de muy reciente aparición. El original francés dice «Il n'y a pas lieu de craindre ou d'espérer, mais de chercher de nouvelles armes», que hasta ahora se había traducido como «no ha lugar...».



de *E Unibus Pluram* ya que, a nuestra parecer, resume como ninguna otra las características del posposmodernismo, esa superación de la ironía desde una sinceridad rayana en lo suicida, que pone a la obra y a su autor en el punto de mira, blancos del escarnio colectivo, pero es este el precio a pagar por poner de relieve los engranajes de la sociedad del espectáculo:

The next literary “rebels” in this country might well emerge as some weird bunch of *anti*-rebels, born oglers who dare somehow to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse and instantiate single-entendre principles. Who treat of plain old untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction. Who eschew self-consciousness and hip fatigue. These anti-rebels would be outdated, of course, before they even started. Dead on the page. Too sincere. Clearly repressed. Backward, quaint, naïve, anachronistic. Maybe that’ll be the point. Maybe that’s why they’ll be the next real rebels. Real rebels, as far as I can see, risk disapproval. (*Supposedly* 81)

¿Cuál es el punto final a este trabajo, a esta biografía narrativa a la que el mismo autor puso un trágico punto final? Podríamos cerrar con la cita de *Oblivion* que da paso a estas conclusiones «not another word». Podríamos acabar, también, con una llamada de atención al ambiente opresivo y triste que permea la práctica totalidad de la producción del autor, «just the very air seemed sad and kind of ragged». Encontramos, sin embargo, un modo que creemos que hubiera preferido el propio Dave. La inconclusa catedral que es *The Pale King* se cierra con numerosos interrogantes aún abiertos y personajes cuya narrativa se queda sin un cierre satisfactorio. A lo largo de las páginas que culminan el trabajo vemos pasar un rápido carrusel, una foto de cómo concluye la historia de cada personaje. Quizá se trate (en ningún punto se aclara) de un intento de los editores por plasmar sin alteración alguna las intenciones del autor, las notas inconexas que dejó apiladas en una silla. El resultado, sin embargo, es eminentemente televisivo: como si de una serie de televisión de los 80 se tratase, vemos una procesión de *qué fue de* nuestros personajes. Y el alter-ego del autor alcanza de forma agri dulce la tan anhelada normalidad: «David Wallace disappears – becomes a creature of the system» (TPK, 546).

En definitiva, las páginas precedentes han pretendido ser el acta de nacimiento de una corriente literaria, sí, pero también una contextualización y una re-valorización de la

obra de un autor. Baudelaire, en su despedida a Franz Liszt, ha expresado mejor de lo que nosotros podríamos soñar aquello que estamos persiguiendo transmitir: «cualquiera que sea el lugar en el que os encontréis, entre los esplendores de la ciudad eterna o entre las brumas de los países soñadores consolados por Gambrinus, improvisando cantos con deleite o de inefable dolor, o confiando al papel vuestras meditaciones abstrusas, cantor del Placer y de la Angustia eternos, filósofo, poeta y artista, ¡yo te saludo en la inmortalidad!» (Baudelaire, 2000: 618-619). Esperamos haber ofrecido siquiera un destello de conciencia, un momento en un existir ajeno, un vistazo al interior del otro; un otro que solo buscaba tender puentes comunicativos hacia los demás. ¿Qué significa, entonces, ser un «fucking human being»? ¿Qué cabe aún en el siglo XXI, cuando vivimos, como hemos visto a lo largo de esta tesis, en un mundo de no-lugares, no-tiempo y no-emisores? ¿Qué esperanza para una conexión en positivo cabe albergar en este universo definido en negación? La respuesta que ofrece el autor consiste en *encaramarse* a la capacidad del ser humano, aún, para elegir: «It was true: the entire ball game, in terms of both the exam and life, was what you gave attention to vs. what you willed yourself not to» (TPK, 12). Nuestra secreta esperanza es que el inmortal Fernando Pessoa se equivocase en la advertencia que nos lanza desde *El libro del desasosiego*: «el aburrimiento puede llegar a ser tan radical como para no poder ser superado ni siquiera a través del suicidio, solo con algo aún más radical: no haber existido en absoluto» (Svendsen, 2005: 26). En definitiva, la obra del autor es un alegato en favor de la ficción, del arte, como instrumento necesario para entender el mundo y hacer de él algo habitable. La ficción juega un papel fundamental en lo que significa hoy en día ser humano, como señalaba Franzen en su artículo, pues nos enseña *how to be alone*. La tecnología va a continuar avanzando invariablemente y no hay nada que podamos hacer al respecto, no cabe poner palos en la rueda del progreso, solo aprovecharla para que siga girando en nuestro provecho, y hacer del *Gestell* virtud. Como establecía Frank Kermode en una cita que explorábamos al principio de esta tesis, «novelty in the arts is either communication or noise. If it is noise there is no more to say about it». O, como dictaminaba Shakespeare, «the rest is noise». O, mejor, «all the rest is merely noise, radiations of a background which is even now retreating always further. It cannot be stopped» (Brief, 191). *And but so*, pueden leerse estas páginas

anteriores como un esfuerzo por comprender la fuerza motora detrás de las obras analizadas y, también, la persona detrás de cada tecla pulsada, cuyo objetivo último no es otro que intentar lograr comunicar sus más profundas convicciones, sueños y temores a un receptor innominado y abstracto: «How odd I can have all this inside me and to you it's just words» (TPK, 427).

## HAMLET

Rest, rest, perturbèd spirit! So, gentlemen,  
With all my love I do commend me to you,  
And what so poor a man as Hamlet is  
May do t'express his love and friending to you,  
God willing, shall not lack. Let us go in together,  
And still your fingers in your lips, I pray.  
The time is out of join. O, cursèd spite,  
That ever I was born to set it right!  
Nay, come, let's go together.

*Exeunt*

## 6. BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía primaria:

Foster Wallace, D. (1984) “The Planet Trillaphon As It Stands In Relation To The Bad Thing”, *The Amherst Review*, vol. XII, pp. 26-33.

— (1989) *Girl With Curious Hair*, Abacus, London.

— (1996) *Infinite Jest*, Abacus, London.

— (1997) *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, Abacus, London.

— (2000) *Brief Interviews With Hideous Men*, Abacus, London.

— (2003) *Interview by German TV ZDF*. Disponible en: [http://youtu.be/N5IDAnB\\_rns](http://youtu.be/N5IDAnB_rns)  
Consultado 12-8-2012.

— (2004a) “Borges on the Couch”, *The New York Times*, 7-11-2004. Disponible en:  
<http://www.nytimes.com/2004/11/07/books/review/07WALLACE.html?pagewanted=all>  
Consultado 15-7-2012.

— (2004b) *Oblivion: Stories*, Abacus, London.

— (2005a) *Consider The Lobster And Other Essays*, Abacus, London.

— (2005b) *Kenyon Graduation Speech*, 2005. Discurso completo disponible en audio:  
[http://youtu.be/M5THXa\\_H\\_N8](http://youtu.be/M5THXa_H_N8) Texto completo: <http://moreintelligentlife.com/story/david-foster-wallace-in-his-own-words> Consultado el 20-7-2012.

— (2006) *Le Conversazioni*. Disponible en: <http://youtu.be/MsziSppMUS4> Consultado 25-8-2012.

— (2011) *The Pale King*, Little Brown & Co, New York.

— (2012) *Both Flesh And Not*, Little Brown & Co, New York.

### Bibliografía secundaria:

Adorno, Th. W. (2007) *Dialéctica de la ilustración*, Akal, Madrid.

— (2005) *Minima Moralia*, Londres, Verso.

Agamben, G. (2009) *What Is an Apparatus? and Other Essays*, Stanford, Stanford University Press.

Allen, W. (1997) *Deconstructing Harry*, Sweetland Films.

- Alvarez, A. (2003) *El dios salvaje: El duro oficio de vivir*, Emecé, Barcelona.
- Álvarez Asiáin, E. (2013) *Gilles Deleuze y el problema de la imagen: De la imagen del pensamiento al pensamiento de la imagen*, Oviedo, Eikasía.
- Amis, M. (2005) *Money: A suicide note*, Londres, Vintage Books.
- Anderson, P. (2000) *Los orígenes de la posmodernidad*, Madrid, Akal.
- Augé, M. (2000) *Los «no-lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- (2003) *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa.
- Auster, P. (2007) *The Invention of Solitude*, Londres, Penguin Books.
- Barth, J. (1988) *The Floating Opera and The End Of The Road*, Nueva York, Anchor Books.
- Barthelme, D. (1996) *Snow White*, Nueva York, Scribner.
- Baudelaire, C. (2000) *Poesía completa*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Baudrillard, J. (1978) *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- (1988) *America*, Nueva York, Verso.
- (2006) *Cool Memories V. 2000-2004*, Cambridge, Polity Press.
- Bauman, Z. (1989) *Modernity and the Holocaust*, Nueva York, Cornell University Press.
- (2000) *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press.
- Bellow, S. (1975) “On Boredom”, *The New York Review of Books*, 7- 8-75. Recurso online. Disponible en: <http://www.nybooks.com/articles/1975/08/07/on-boredom/> Consultado el 10-4-2017.
- Benjamin, W. (1969) “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, en Arendt, H. (Ed.) *Illuminations*, Nueva York, Schocken Books.
- Berger, J. (2008) *Ways of Seeing*, Londres, Penguin Books.
- Berman, M. (1988) *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, Nueva York, Penguin Books.
- Bewes, T. (1997) *Cynicism and Postmodernity*, Nueva York, Verso.
- (2002) *Reification, or, The Anxiety of Late Capitalism*, Nueva York, Verso.
- Birkerts, S. (1996) “The Alchemist’s Retort. A multi-layered postmodern saga of damnation and salvation”, en *The Atlantic*, Febrero de 1996. Disponible en: <https://>

[www.theatlantic.com/magazine/archive/1996/02/the-alchemists-retort/376533/](http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1996/02/the-alchemists-retort/376533/)

Consultado 20-1-2017.

Bolger, R.K. y Korb, S. (2014) (Eds.) *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy*, Nueva York, Bloomsbury.

Borgmann, A. (1984) *Technology and the Character of Contemporary Life. A Philosophical Inquiry*, Chicago, The University of Chicago Press.

— (1992) *Crossing the Postmodern Divide*, Chicago, University of Chicago Press.

Boswell, M. (2003) *Understanding David Foster Wallace*, University of South Carolina, South Carolina.

— (2014) (Ed.) *David Foster Wallace and “The Long Thing”. New Essays on the Novels*, Nueva York, Bloomsbury.

Boyle Johnston, A. (2007) Ray Bradbury: Fahrenheit 451 Misinterpreted, *LA Weekly*, 31-5-2007. Disponible en: <http://www.laweekly.com/2007-05-31/news/ray-bradbury-fahrenheit-451-misinterpreted/> Consultado el 16-9-2012

Bradbury, M. y McFarlane, J. (1991) (Eds.) *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Londres, Penguin Books.

Bregazzi, J. (1999) *Shakespeare y el teatro renacentista inglés*, Madrid, Alianza.

Brockelman, T. (2008) *Žižek and Heidegger: The Question Concerning Techno-Capitalism*, Londres, Continuum.

Burn, S. (2003) *David Foster Wallace’s Infinite Jest: A reader’s guide*, Continuum International Publishing Group, New York.

Butler, J.P. (1987) *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*, Nueva York, Columbia University Press.

Camus, A. (1981) *El mito de Sísifo*, Alianza, Madrid.

Casullo, N. (2004) (Ed.) *El debate modernidad - posmodernidad*, Buenos Aires, Retórica.

Cohen, S. y Konstantinou, L. (2012) *The Legacy of David Foster Wallace*, University of Iowa Press, Iowa.

Comolli, J-L. (1980) “Machines of the Visible”, en De Laurentis, T. y Heath, S. (Ed.), *The Cinematic Apparatus*, Nueva York, St. Martin’s Press, pp. 121-143.

Compagnon, A. (2007) *Los Antimodernos*, Barcelona, Acantilado.

- Conrad, J. (1964) *Under Western Eyes*, Londres, Penguin Books.
- Cortázar, J. (1984) *Rayuela*, Madrid, Editorial Cátedra.
- Crawford, M.B. (2014) *The World Beyond Your Head: On Becoming an Individual in an Age of Distraction*, Nueva York, Farrar, Strauss & Giroux.
- Cunningham, B. (2012) "Letters from the Pulitzer Fiction Jury: What Really Happened This Year", *The New Yorker*, 9-7-2012. Recurso online, disponible en: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/letter-from-the-pulitzer-fiction-jury-what-really-happened-this-year> Consultado 5-4-2017.
- Daros, W.R. (1997) "La defensa del nihilismo posmoderno realizada por G. Vattimo. Observaciones desde el pensamiento de M.F. Sciacca", en *Revista de Filosofía. Departamento de Filosofía de la Universidad Iberoamericana*, n°89, pp. 151-187.
- De Tocqueville, A. (1985) *Selected Letters on Politics and Society*, Los Ángeles, University of California Press.
- (2010) *Democracy in America*, Indianapolis, Liberty Fund, vol. 3.
- Debord, G. (1999) *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama.
- (2012) *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos.
- Deleuze, G. (1983) "Plato and Simulacrum", *October*, vol. 27, Invierno, pp. 45-56.
- (1991) "What is a *dispositif*?", en Armstrong, T.J. *Michel Foucault, Philosopher*, Nueva York, Routledge, pp. 159-168.
- (2000) *Proust & Signs*, Londres, The Athlone Press.
- DeLillo, D. (1986) *White Noise*, Londres, Penguin Books, 1986.
- (1989) *The Names*, Nueva York, Vintage.
- (1991) *Mao II*, Londres, Penguin Books.
- Denning, M. (2004) *Culture in the Age of Three Worlds*, Londres, Verso.
- Derrida, J. (1995) *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta.
- Descombes, V. (1992) *Proust: Philosophy of the novel*, Stanford, California, Stanford University Press.
- Dostoyevski, F. (2013) *Los hermanos Karamázov*, Madrid, Cátedra.



- Dreyfus, H.L. y Wrathall, M.A. (Eds.) (2005) *A Companion to Heidegger*, Oxford, Blackwell Publishing.
- Duque, F. (1999) *Postmodernidad y Apocalipsis. Entre la promiscuidad y la transgresión*, Buenos Aires, Jorge Baudino Ediciones.
- (2000) *Filosofía para el fin de los tiempos. Tecnología y Apocalipsis*, Madrid, Akal.
- (2008) *Terror tras la postmodernidad*, Madrid, Abada.
- Eagleton, T. (1996) *The Illusions of Postmodernism*, Cambridge, Blackwell.
- (1997) “The Contradictions of Postmodernism”, *New Literary History*, vol.28, nº1, Cultural Studies: China and the West, Invierno, pp. 1-6.
- (2003) *After Theory*, Nueva York, Basic Books.
- (2014) *Culture and the Death of God*, New Have, Yale University Press.
- Eco, U. (1984) “Apostilla a *El nombre de la Rosa*”, en *Anàlisi*, nº9, pp. 5-32
- Eliot, T.S. (2012) *Cuatro cuartetos*, Madrid, Cátedra.
- Evans, R.L. y Hance, M. (1998) (Eds.) *Legalized Gambling: For and Against*, Illinois, Open Court.
- Finkielkraut, A. (2006) *Nosotros, los modernos. Cuatro lecciones*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- Fitzpatrick, K. (2009) The Legacy of David Foster Wallace, *Planned Obsolescence*, 30-12-2009. Disponible en: <http://www.plannedobsolescence.net/the-legacy-of-david-foster-wallace/> Consultado 15-8-2014.
- Flaubert, G. (2007) *Sobre la creación literaria: correspondencia escogida*, Madrid, Fuentetaja.
- Foster, H. (1983) (Ed.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press.
- Foucault, M. (2002a) *Archaeology of Knowledge*, Londres, Routledge.
- (2002b) *The Order of Things. An archaeology of the human sciences*, Nueva York, Routledge Classics.
- Franzen, J. (2002) *How to be alone*, Fourth Estate, London.
- (2011) Farther Away: “Robinson Crusoe,” David Foster Wallace, and the island of solitude, *The New Yorker*, 18-4-2011. Disponible en: [http://www.newyorker.com/reporting/2011/04/18/110418fa\\_fact\\_franzen?currentPage=all](http://www.newyorker.com/reporting/2011/04/18/110418fa_fact_franzen?currentPage=all) Consultado 28-6-2012.

- Fresán, R. (2008) Caerse y callarse, *Pagina 1/2*, 24-11-2008. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-112145-2008-09-24.html> Consultado 1-8-2012.
- Friedberg, A. (1993) *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press.
- (2006) *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Massachussets, Massachusetts University Press.
- Gergen, K.L. (2010) *El yo saturado: Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós.
- Gleick, J. (2011) *The Information*, Nueva York, Pantheon Books, New York.
- Goldman, L. (2012) *Introducción a la filosofía de Kant. Hombre, comunidad y mundo*, Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Graff, G. (1979) *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Grassian, D. (2003) *Hybrid Fictions: American Literature and Generation X*, Carolina del Norte, McFarland & Company.
- Guignon, C. (Ed.) (1993) *The Cambridge Companion to Heidegger*, Nueva York, Cambridge University Press.
- Hall, D. (2005) *Poetry and Ambition*, recurso online. Disponible en: <https://www.poets.org/poetsorg/text/poetry-and-ambition> Consultado 8-8-2015
- Hanzalik, K. (2013) *(Dis)embodiments: David Foster Wallace, Giles Deleuze and The Pale King's Success*, Dartmouth College, Trabajo fin de máster inédito.
- Hassan, I. (1982) *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Oxford, Oxford University Press.
- (2001) *From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context*, recurso online. Disponible en: [http://www.ihabhassan.com/postmodernism\\_to\\_postmodernity.htm](http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm) Consultado 5-2-2017.
- Hedges, C. (2009) *Empire of illusion: The end of literacy and the triumph of spectacle*, Nation Books, New York.
- Hegarty, G. (1978) *Gaddis's Recognitions: The Major Theme*, Drake University.
- Heidegger, M. (1966) *Discourse on thinking*, Nueva York, Harper & Row.

- (1973) *The End of Philosophy*, Nueva York, Harper & Row.
- (1977) *The Question Concerning Technology and other Essays*, Nueva York, Harper & Row, 1977.
- (1993) *Basic Writings: from Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964)*, San Francisco, Harper San Francisco.
- (2005) *Parménides*, Madrid, Akal.
- (2010) “Only a God Can Save Us”: The *Spiegel* Interview (1966), en Sheehan, T. (Ed.) *Heidegger: The Man and the Thinker*, Nueva Jersey, Transaction Publishers, pp. 45-67.
- Heine, H. (2008) *Sobre la historia de la religión y la filosofía en Alemania*, Madrid, Alianza Editorial.
- Hemingway, E. (1995) *For Whom The Bell Tolls*, Nueva York, Scribner,
- Howard, J. (2016) “Americans devote more than 10 hours a day to screen time, and growing”, *CNN*, recurso online. Disponible en: <http://edition.cnn.com/2016/06/30/health/americans-screen-time-nielsen/index.html> Consultado 1-4-2017.
- Hughes, R. (1990) *Nothing If Not Critical: Selected Essays On Art And Artists*, Nueva York, Alfred A. Knopf.
- Hutcheon, L. (1988) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory Fiction*, Londres, Routledge.
- (2000) *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, Illinois, University of Illinois Press.
- Hyde, L. (1986) *Alcohol and Poetry: John Berryman and the Booze Talking*, Dallas, Dallas Institute Publications.
- Kakutani, M. (2011) “Maximized Revenue, Minimized Existence”, *The New York Times*, 31-3-2011. Recurso online. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2011/04/01/books/the-pale-king-by-david-foster-wallace-book-review.html> Consultado 25-11-2016.
- Kant, I. (2005) *Ensayos sobre la paz, el progreso y el ideal cosmopolita*, Madrid, Cátedra.
- Kermode, F. (1986) “Modernisms”, *London Review of Books*, Vol. 8, n. 9, 22-5-1986, pp. 3-6.

- (2000) *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Nueva York, Oxford University Press.
- Kristeva, J. (1986) *The Kristeva Reader*, Nueva York, Columbia University Press.
- James, H. (1884) *The Art of Fiction*, Boston, Cupples and Hurd.
- Jameson, F. (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- (1992) Postmodernism and Consumer Society, en Brooker, P. (Ed.) *Modernism/Postmodernism*, Nueva York, Longman.
- (1998) *The Cultural Turn: Selected Writings on The Postmodern 1983-1998*, Londres, Verso.
- (2009) *Valences of the Dialectic*, Londres, Verso.
- (2010) *Reflexiones sobre la postmodernidad. Una conversación de David Sánchez Usanos con Fredric Jameson*, Madrid, Abada.
- Jencks, C. (2011) *The Story of Post-Modernism: Five Decades of Ironic, Iconic and Critical In Architecture*, West Sussex, Wiley.
- Josipovici, G. (2010) *What Ever Happened to Modernism?*, New Haven, Yale University Press.
- Kierkegaard, S. (1992) *Either/Or: A fragment of life*, Londres, Penguin Books.
- Klein, N. (2000) *No Logo: Taking Aim at the Bran Bullies*, Reino Unido, Flamingo.
- Kuhn, R. (1976) *The Demon of Noontide: Ennui in Western Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- Levin, H. (1960) “What Was Modernism?”, *The Massachusetts Review*, Vol. 1, N.4, pp. 609-630.
- Lipsky, D. (2010) *Although Of Course You End Up Becoming Yourself: A Road Trip with David Foster Wallace*, Broadway Books, New York.
- Lyotard, J-F. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester, Manchester University Press.
- Mandiberg, M. (2015) *7,473 volumes at 700 pages each: meet Print Wikipedia*, recurso online. Disponible en: <https://blog.wikimedia.org/2015/06/19/meet-print-wikipedia/> Consultado 18-8-2016.

- Martín Salván, P. (2005) *Tramas y resistencias: Examen de la narrativa de Don DeLillo en el marco del postmodernismo norteamericano*, Tesis Doctoral, Universidad de Córdoba. Disponible en: <http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/307/13220378.pdf?sequence=1>
- Max, D.T. (2009) The Unfinished: David Foster Wallace's struggle to surpass "Infinite Jest", *The New Yorker*, 9-3-2009
- (2013) *Every Love Story Is a Ghost Story: A Life of David Foster Wallace*, Nueva York, Penguin Books.
- McCaffrey, L. *A Conversation With David Foster Wallace*, Dalkey Archive Press, Visto en : <http://www.dalkeyarchive.com/book/?fa=customcontent&GCOI=15647100621780&extrasfile=A09F8296-B0D0-B086-B6A350F4F59FD1F7%2Ehtml> Consultado 10-8-2012.
- McCaffrey, L. y Gregory, S. (2003) "Haunted House—An Interview with Mark Z. Danielewski", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 44, n°2, pp. 99-135.
- McGuigan, J. (2006) *Modernity and Postmodern Culture*, Nueva York, Open University Press.
- McHale, B. (1987) *Postmodernist Fiction*, Nueva York, Routledge.
- (1992) *Constructing Postmodernism*, Nueva York, Routledge.
- Melville, H. (1922) *Moby-Dick or the White Whale*, Boston, C.H. Simonds Company.
- Meyer, L. (1994) *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Meyer Spacks, P.A. (1995) *Boredom: The Literary History of a State of Mind*, Chicago, University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J. (1996) *City of Bits: Space, Place and the Infobahn*, Massachusetts, MIT Press.
- Nabokov, V. (1982) *Lectures on Literature*, Nueva York, Harcourt Brace, 1982.
- (1997) *The Stories of Vladimir Nabokov*, Nueva York, Vintage International.
- Nealon, J.T. (2012) *Post-postmodernism, or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*, Stanford, Stanford University Press.
- Ortega y Gasset, J. (2003) *La deshumanización del arte*, Madrid, Austral.
- Palahniuk, C. (1996) *Fight Club*, Londres, W.W. Norton.

- Paliwoda, D. (2009) *Melville and the Theme of Boredom*, Carolina del Norte, McFarland & Company.
- Pardo, J.L. (1989) *La banalidad*, Barcelona, Anagrama.
- (2004) *La regla del juego: sobre la dificultad de aprender filosofía*, Madrid Galaxia Gutenberg.
- (2011) *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*, Valencia, Pre-Textos.
- (2014) *A propósito de Deleuze*, Valencia, Pre-Textos.
- Pascal, B. (1976) *Pensamientos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Pavese, C. (2001) *El oficio de vivir*, Barcelona, Seix-Barral.
- Paz, O. (1990) *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.
- Platón (1988) *Diálogos IV. República*, Madrid, Gredos.
- Postman, N. (1985) *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Nueva York, Penguin.
- Radden, J. (2000) *The Nature of Melancholy: from Aristotle to Kristeva*, Nueva York, Oxford University Press.
- Redhead, S. (2011) *We Have Never Been Postmodern: Theory at the Speed of Light*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Ruiz de Samaniego, A. (2004) *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*, Madrid, Akal.
- Russell, B. (1998) *Autobiography*, Londres, Routledge.
- Schmediel, S. (1999) *Brief Interview with a Five Draft Man*, Amherst Magazine.
- Scott Fitzgerald, F. (2004) *The Great Gatsby*, Nueva York, Scribner.
- Sennett, R. (2007) “Capitalism and the City: Globalization, Flexibility and Indifference”, en Kazepov, Y. (Ed.) *Cities of Europe: Changing Contexts, Local Arrangements, And The Challenge To Urban Cohesion*, Oxford, Blackwell Publishing.
- (2010) *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona, Anagrama.
- Shakespeare, W. (1922) *The Tragedy of Coriolanus*, Londres, Methuen and Co.
- (1992a) *Hamlet*, Madrid, Cátedra.
- (1992b) *The Tragedy of King Lear*, Nueva York, Cambridge University Press.

- Smith, D.W. y Somers-Hall, H. (2012) (Eds.) *The Cambridge Companion to Deleuze*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Smith, Z. (2009) *Changing My Mind: Occasional Essays*, Nueva York, The Penguin Press.
- Steiner, G. (1971) *In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Re-definition of Culture*, New Haven, Yale University Press.
- Stevens, W. (1971) *The Collected Poems of Wallace Stevens*, Nueva York, Alfred A. Knopf.
- Stewart, J.B. (2016) "Facebook Has 50 Minutes of Your Time Each Day. It Wants More", *The New York Times*, 5-5-2016. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2016/05/06/business/facebook-bends-the-rules-of-audience-engagement-to-its-advantage.html> Consultado 15-3-2017.
- Svendsen, L (2005) *A Philosophy of Boredom*, Londres, Reaktion Books.
- (2017) *A Philosophy of Loneliness*, Londres, Reaktion Books.
- Toynbee, A. (1955) *A Study of History*, vol. 5, Oxford, Oxford University Press.
- Van Zuylen, M. (1993-94) From "Horror Vacui" to the Reader's Boredom: "Bouvard et Pécuchet" and the Art of Difficulty, *Nineteenth Century French Studies*, vol. 22, nº1-2, pp. 112-122.
- Vattimo, G. (1987) *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa.
- Venturi, R. (1972) *Learning from Las Vegas. The forgotten symbolism of architectural form*, Cambridge, The Massachusetts Institute of Technology Press.
- (1992) *Complexity and Contradiction in Architecture*, Nueva York, The Museum of Modern Art.
- Villacañas, J.L. (1997) *Kant y la época de las revoluciones*, Madrid, Akal.
- Watt, I. (1960) *Defoe as a novelist*, Disponible en: <http://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/defoe/novel.htm> Consultado 18-8-2012.
- Wilde, O. (2005) *The Prose of Oscar Wilde*, Nueva York, Cosimo Classics.
- Woolf, V. (1996) "Mr. Bennett and Mrs. Brown", en Hoffman, M. J. y Murphy, P.D. (Ed.) *Essentials of the Theory of Fiction*, Carolina del Norte, Duke University Press.

Žižek, S. (2002) *Welcome to the desert of the real: Five essays on September 11 and related dates*, Nueva York, Verso.